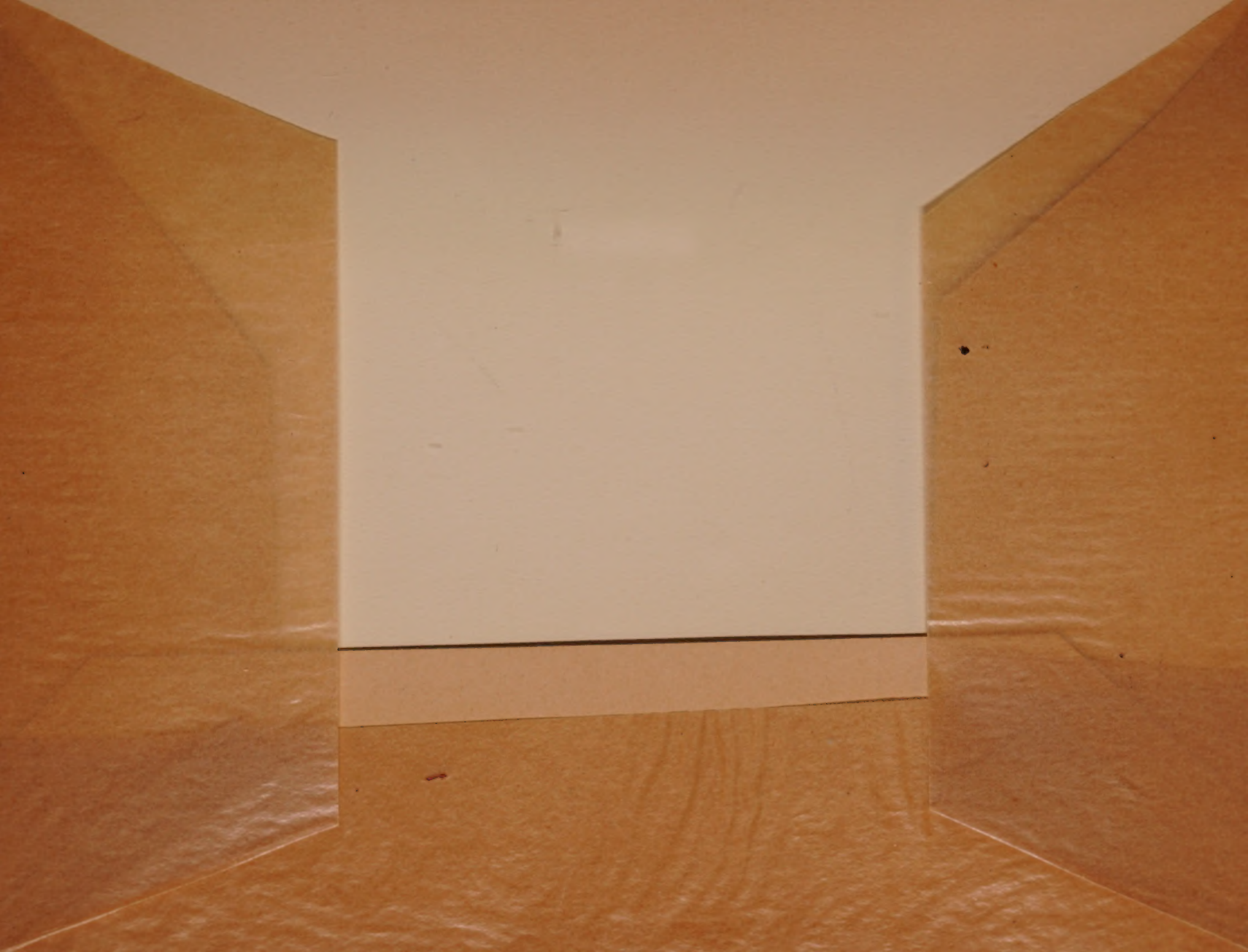
Un Peintre Hollandais

ANTOON VAN WELIE

PAR

CAMILLE MAUCLAIR



2 More Copies needed

ANTOON VAN WELIE

Un Peintre Hollandais Contemporain

ANTOON VAN WELIE

PAR

CAMILLE MAUCLAIR

88 Planches hors texte
donnant 116 Reproductions
de l'Œuvre du Peintre

PARIS

Henri LAURENS, Editeur
6, Rue de Tournon
1924

I

LA VIE DE L'ARTISTE

L'artiste dont je vais étudier ici la personnalité n'est pas seulement intéressant par son œuvre lui-même, qu'inscrivent au premier rang de l'école hollandaise contemporaine sa technique, son style et son originalité. Il est intéressant aussi par les problèmes généraux auxquels l'examen de son talent individuel ramène tout naturellement l'esprit. Il se trouve en effet placé, sans l'avoir voulu et en n'ayant fait que suivre son désir, à l'intersection de plusieurs grands courants intellectuels et plastiques. Il apparaît singulièrement calme, homogène, en paix avec soi-même, en une époque où la peinture est violemment troublée par des théories ne réussissant pas

à concilier certaines antinomies. L'art de ce peintre n'est point spécifiquement néerlandais par les sujets, le style, le caractère : il l'est au contraire fort peu, malgré la naissance d'Antoon van Welie et le grand amour qu'il garde à sa belle patrie. C'est un art avant tout psychologique, et je dirais : européen, à la condition qu'on ne comprît pas : cosmopolite, international, déraciné. Cet art est avant tout curieux de la vie intérieure, laquelle est trop souvent abandonnée par les peintres actuels sacrifiant avec excès à la recherche de la lumière et aux combinaisons arbitraires de l'effet décoratif. Cela suffit pour faire d'Antoon van Welie, à un certain point de vue, un isolé demandant aux maîtres anciens ce qu'on ne leur demande plus assez. Cela suffit aussi pour donner à sa volonté, réalisée dans une importante série de créations, une valeur d'exemple et de référence pour la critique. Ce sont cette référence et cet exemple que j'évoquerai constamment autour de sa figure elle-même.

Antoon van Welie est né à Afferden, dans la province de Gueldre, le 18 décembre 1867. Après la période des études, sa famille le laissa libre d'obéir à sa vocation picturale. Il reçut d'abord les conseils rudimentaires d'un dessinateur banal puis il étudia à Vught, près de Bois-le-Duc, chez un peintre de

genre nommé Grips, lequel avait vécu longtemps à Bruxelles et y avait obtenu quelques succès. Là le jeune homme copia des gravures, des lithographies, des masques de plâtre, des anatomies. C'est dire qu'il n'apprit rien qui valût, et ces débuts lui laissent un souvenir mélancolique. Il avait atteint ainsi sa vingtième année lorsqu'il fit la connaissance du directeur de l'Académie de Bois-le-Duc, Stracké, sculpteur de talent, auteur de la grande statue de Jean de Nassau à Utrecht. Cet artiste lui montra de l'intérêt, engagea sa famille à lui faire quitter l'atelier de Grips où il ne pouvait rien apprendre, et le prit comme élève dans son Académie. Il l'y mit d'abord à l'école de la sculpture antique, du buste et du demi-corps, avant d'affronter l'étude directe du modèle vivant. Antoon van Welie obtint rapidement la médaille de la classe supérieure, et alla continuer ses études à l'Académie d'Anvers dirigée par Charles Verlat. Dès la première année il envoya une œuvre à La Haye. Le roi Guillaume III d'Orange accordait alors une bourse de deux mille francs, au concours, à cinq des meilleurs jeunes peintres, avec faculté de concourir durant trois années. Antoon van Welie remporta le prix, visita Paris tout en continuant de travailler à Anvers, et il put entreprendre son premier grand voyage en Italie grâce à la bourse, à la commande du portrait

de la femme d'un notaire, et à un subside supplémentaire de son père, qui commençait d'être fier de lui et rassuré sur la validité de sa vocation. Le jeune artiste était cependant alors d'une santé si fragile que les médecins ne croyaient guère qu'il pût vivre, et accédaient à ce désir de voyage comme au caprice d'un malade déjà condamné. Antoon van Welie partit allègrement avec un ami. Il séjourna quelques semaines à Paris pour visiter les musées et s'initier à la vie et au paysage de la cité et de sa banlieue, puis il alla à Nice, Cannes, Monte-Carlo, et de là à Gênes, Naples, Rome, Florence, Padoue, Bologne, Venise, rentrant enfin par Munich et l'Allemagne après cinq mois d'absence et un séjour de deux mois à Rome où il peignit deux ou trois portraits.

Ce voyage le guérit, le fortifia, le transforma physiquement et moralement. Il en rapporta l'admiration des Primitifs, mais plus encore des peintres de la Renaissance. Il loua un atelier à Anvers et se fit inscrire à l'Institut supérieur des Beaux-Arts, ayant pour professeurs les frères de Vriendt, van der Ouderaa et le sculpteur Vinçotte. Dès la première année Antoon van Welie, bien que hollandais, obtint un des cinq prix que, comme le roi Guillaume d'Orange, le roi des Belges Léopold II avait fondés pour les cinq meilleurs élèves.

INTÉRIEUR *(Peinture, 1891)*.

UNE DES PREMIÈRES ÉTUDES *(Peinture, 1889)*.

L'ACTEUR HOLLANDAIS EDUARD VERKADE
(Dessin et aquarelle, 1907).

DOULEUR *(Dessin au crayon et fusain, 1895).*
Collection de M. Noothoven van Goor.

LES VICOMTESSES DES TOMBE, La Haye.

(Peinture, 1899*).*

Hélio Léon Marotte Paris

LA MUSIQUE *(Peinture,* 1896-1899*)*. Collection de M. Peytel, Paris.

Les débuts difficiles et obscurs prenaient fin. Antoon van Welie exposait, à l'Exposition triennale d'Anvers en 1893 un portrait de femme étudiée entre la lumière du jour et celle d'une lampe : et il connaissait alors la meilleure des récompenses. Constantin Meunier, l'illustre peintre et statuaire, à la fois le François Millet et le Rodin de la Belgique, remarquait ce tableau, tenait à s'en faire présenter l'auteur, et l'en félicitait affectueusement, en lui prédisant un bel avenir.

Cependant Antoon van Welie devait supporter encore diverses épreuves, dont la principale était le manque d'argent. Il avait vingt-huit ans et, rentré à Bois-le-Duc, n'osait plus rien demander à son père. Il avait pourtant le goût inné de l'élégance, un penchant pour la vie mondaine, et il la menait. Mais il travaillait la nuit pour subvenir à ses besoins, acceptant diverses besognes, jusqu'à des affiches de publicité illustrée, fort mal payées. Il était de naissance et de conviction catholique, et il garde le souvenir de la commande d'un chemin de croix donnée par un curé, ami de son oncle : commande qui le ravit, mais dont les conditions pécuniaires étaient si médiocres qu'il ne put payer des modèles et dut se servir de gravures, en demandant des poses à quelques amis

bénévoles. La répugnance à travailler dans de telles conditions, à user son temps et son savoir en des occupations si éloignées de l'idéal qu'il sentait se préciser en lui, s'aggrava de chagrins intimes. Il perdit presque ensemble sa sœur et une amie qu'il considérait déjà secrètement comme sa fiancée et la compagne future de sa vie d'artiste. Ce deuil détermina en lui la révélation de sa voie personnelle. Il se mit à composer dans la solitude la série des œuvres psychologiques et décoratives, toutes pleines de vie intérieure transposée dans la légende, que j'étudierai plus loin et qui s'appellent *Mélodie d'amour*, *Page et Princesse*, *Ophélie*, les deux *Violonistes*, *Douleur*. Ce fut une véritable cristallisation de sa personnalité.

Antoon van Welie réalisa ces tableaux dans la calme atmosphère de Bois-le-Duc, presque aussi médiévale, noble et pieuse que celle de Bruges. Il faisait, du matin à deux heures, les travaux dont il lui fallait vivre, et après une heure de repos il se consacrait jusqu'à la nuit au dessin et à la peinture des compositions qui répondaient à son véritable désir d'artiste et dont l'expression consolait sa peine. Elles portent en effet les traces d'une nature méditante, d'une sensibilité incapable d'oubli, mais incline à chercher l'apaisement dans la transposition et la généralisation rêveuse et allégorique du chagrin

individuel. C'étaient, de l'aveu même d'Antoon van Welie, des heures délicieuses que ces heures de retraite studieuse et féconde au cœur d'une petite cité morte. Des amis et amies s'offraient pour modèles. Cela ajoute encore au caractère spécial de ces tableaux qui s'apparentent par le style aux Primitifs, dont l'amour revenait plus fort au cœur du peintre, après ces épreuves, et dont les figures n'ont, malgré leur qualité esthétique, rien de la beauté canonique et conventionnelle copiée par les Ecoles chez les Grecs ou les Italiens.

Il se trouve alors que le romancier, critique d'art et conférencier, Pol de Mont, passa à Bois-le-Duc. Il avait été l'un des professeurs d'Antoon van Welie à l'Académie d'Anvers lorsqu'il y enseignait l'histoire de l'art. Il vit avec étonnement et ravissement ce que son ancien élève avait réalisé en ces quelques années, et l'engagea à faire une petite exposition d'ensemble à Anvers. On y préparait alors — c'était en 1899 — une considérable exposition de l'œuvre de Van Dyck, destinée à attirer beaucoup de visiteurs belges et étrangers. Antoon van Welie fut obligé de se faire bâtir et aménager une sorte de galerie pour y réunir ses tableaux et ses dessins. Cette réunion fut très remarquée : mais le suffrage le plus illustre, et le plus inattendu, fut celui d'Anatole France. Le

grand écrivain, venu pour admirer les Van Dyck et ayant pénétré dans l'exposition du jeune Hollandais encore inconnu, lui laissa une carte l'engageant, avec de vives félicitations, à transporter l'ensemble de ses œuvres à Paris, où elles trouveraient certainement le succès. Antoon van Welie suivit ce conseil, et exposa en 1899 dans la salle dite « La Bodinière », à Paris.

Un art aussi intellectuel, aussi raffiné dans sa technique et sa stylisation, était fait pour captiver un Anatole France, et un bon nombre d'esprits déjà lassés par l'abus des formules impressionnistes et les débuts violents des succédanés de Cézanne. L'auteur de *Thaïs* avait été bon prophète. L'exposition de la Bodinière fut un succès spontané, éclatant, et, du jour au lendemain, le nom d'Antoon van Welie fut connu et vanté avec enthousiasme par une grande partie de la presse. Les louanges parisiennes trouvèrent de nombreux échos dans les journaux et les revues de l'étranger. Les collections s'ouvrirent, les commandes vinrent. Une existence large, réalisatrice de rêves, était promise enfin à Antoon van Welie, à trente-sept ans.

Il en interpréta les avantages à sa manière. Il n'était nullement de ceux que les procédés de l'arrivisme pussent séduire.

LA BARONNE VON RICHTHOFEN, née BARONNE VON WEBERN.

(Peinture, 1906).

VIEILLE FEMME ET JEUNE FILLE DE MUCHOLOS.
(Peinture, 1904*)*. Collection de M. Budgett, Londres.

LOUIS BOTHA (FILS) *(Peinture,* 1903*)*.
Collection de M. le Dr C.-J.-K. van Aalst, Amsterdam.

Mme DE MAREES VAN SWINDEREN ET SES ENFANTS, Londres.

(Pastel, 1912).

Hélio Léon Marotte Paris

Mme YVETTE GUILBERT
(Dessin en couleurs, 1916).

Son Ex. M. DE SOUSA SANTOS BANDEIRA,
Ministre du Portugal à La Haye. *(Dessin en couleurs, 1918).*

Il ne fit rien pour connaître personnellement les critiques d'art dont l'appréciation lui était si favorable, il ne songea à exposer dans aucun Salon, à s'affilier à aucune société, et il est demeuré fidèle à cette réserve, à cette abstention volontaire. Certains pourront imputer cette attitude à un orgueil excessif, d'autres à une timidité et à une sensibilité exagérées. Je pense devoir l'attribuer au tour d'esprit d'un homme habitué à la solitude, à la vie intérieure, redoutant les foules pour son art raffiné, partageant peu les tendances modernes, méprisant l'esprit de carrière et le gros succès de publicité, conscient de sa valeur, mais sachant exactement combien elle était encore éloignée du but qu'il se proposait. Ayant reçu d'Allemagne d'intéressantes propositions, Antoon van Welie exposa à Berlin et y demeura six mois, exécutant des portraits, puis il revint dans sa calme ville de Bois-le-Duc. Pour sa santé toujours chancelante on lui conseilla de voyager sur mer. Il s'embarqua à Amsterdam, visita Gibraltar, Constantinople, Smyrne, la Grèce, revint rétabli, séjourna encore en Hollande et à Berlin. L'art du portraitiste, autant par goût psychologique que par nécessité d'assurer sa vie matérielle, prenait de plus en plus de place dans son existence, et le conduisait, malgré ses tendances de contemplatif sédentaire, à un noma-

disme artistique. Il était dès lors un de ces artistes physionomiques que distinguent, préfèrent et appellent ceux qui, fidèles à l'ancien idéal, tiennent à ce que leurs portraits soient des analyses de caractères, des documents complets, et non, selon la mode actuelle, des interprétations décoratives, des prétextes à virtuosité.

Il conservait la nostalgie de la Grèce et il y retourna, y retrouva des amis, des archéologues connus en Allemagne. Il y travailla beaucoup : d'un séjour à Corfou date notamment *Le Néophyte*, un de ses plus remarquables dessins rehaussés. « Ce pays, dit-il lui-même, me laisse le souvenir enchanté des contes des Mille et Une Nuits. Il m'a révélé la puissance souveraine de la grande ligne, qui doit dominer en toute œuvre d'art : le repos et le mouvement en même temps, contraste dont l'harmonisation est pour moi le secret de toute œuvre belle. C'est pour avoir compris profondément ce secret que les Antiques et les grands Renaissants conservent un prestige que rien n'affaiblira. » Je crois, d'autre part, que la vie et le travail dans l'atmosphère de claire et calme lumière de l'Hellade ont donné aux œuvres de van Welie cette lucidité, ces gammes heureuses, faites de notes de couleur sur le fond de la toile ou du papier, qui sont propres aux créations de

sa seconde manière. La première était volontiers d'une tonalité riche et sombre. Sans avoir ni les visées ni la technique de l'art impressionniste, qu'il estima sans s'y mêler, Antoon van Welie s'est trouvé amené par l'ambiance grecque à des œuvres claires où la ligne est précise, où les ombres sont rares, transparentes et colorées.

Il alla ensuite, en 1905, passer neuf mois à Rome, où il fut admis à faire d'après le pape Pie X un portrait et quelques dessins, outre une série de portraits aristocratiques ou religieux. De là, il vint s'installer à Paris, non loin de l'hôtel de Sarah Bernhardt, à laquelle il avait été présenté à Athènes et dont il fit plusieurs beaux dessins. Il habita durant cinq années Paris, qu'il aime particulièrement et dont l'existence et l'esprit lui sont connus dans tous leurs détails. Enfin, il songea à mettre fin à cette vie errante, choisit, pour une retraite durable, la noble et paisible ville de La Haye, s'y fit édifier la petite et charmante maison qu'il y habite encore. Mais elle était à peine terminée qu'Antoon van Welie, qui faisait une exposition d'ensemble à La Haye, devait repartir pour Londres, où on l'appelait. Cette énorme cité lui fit une profonde impression. « C'est une ville terrible comme beauté, et diaboliquement grecque », dit-il lui-même curieusement.

Il y exposa ses compositions, à la Goupil Gallery et à la Royal Academy, en 1909 et dut y peindre une quantité de portraits, et s'y fit même construire une autre demeure, qui n'est point encore terminée. Il allait et venait de Londres à La Haye et à Paris. Il fut définitivement connu du public parisien par deux expositions à la Galerie Georges Petit et à la Galerie Bernheim, en 1911 : à celle-ci l'État français acheta les *Deux Vieux de Volendam* (une des rares œuvres strictement hollandaises de l'artiste) pour le musée du Luxembourg. Depuis, la croix de la Légion d'honneur a été conférée à Antoon van Welie et tout récemment il a été élu membre du Corps Académique d'Anvers.

La grande guerre le trouva à Londres. Il y resta jusqu'en 1916, retourna encore à Rome, où il peignit le pape Benoît XV et tout récemment le pape Pie XI. Enfin, il se réinstalla à La Haye pour y peindre des portraits, une décoration murale importante chez M. Volz, et esquisser diverses compositions longuement méditées en son logis où chaque détail, tableaux anciens, meubles, souvenirs rapportés d'Europe et d'Orient, attestent le goût d'un artiste très fin, amoureux de toutes les formes de la beauté, mais foncièrement

fidèles à celles que sut créer pour le décor intime sa vieille Hollande natale.

La courbe de cette existence est en somme assez simple, mais elle suffit à expliquer les caractères généraux de l'art qui en a été la passion essentielle et l'emplit toute. Antoon van Welie a été à la fois un errant et un solitaire, curieux de la vie et replié dans la méditation, avec une jeunesse mélancolique, une santé délicate, une extrême pudeur de la sensibilité, l'abstention des milieux et des théories artistiques, le goût du monde et du travail méthodique, la foi religieuse et la dilection des maîtres d'autrefois. Il s'est formé et développé seul dans un individualisme aristocratique. Il sera temps, maintenant, de convier le lecteur à examiner l'œuvre elle-même.

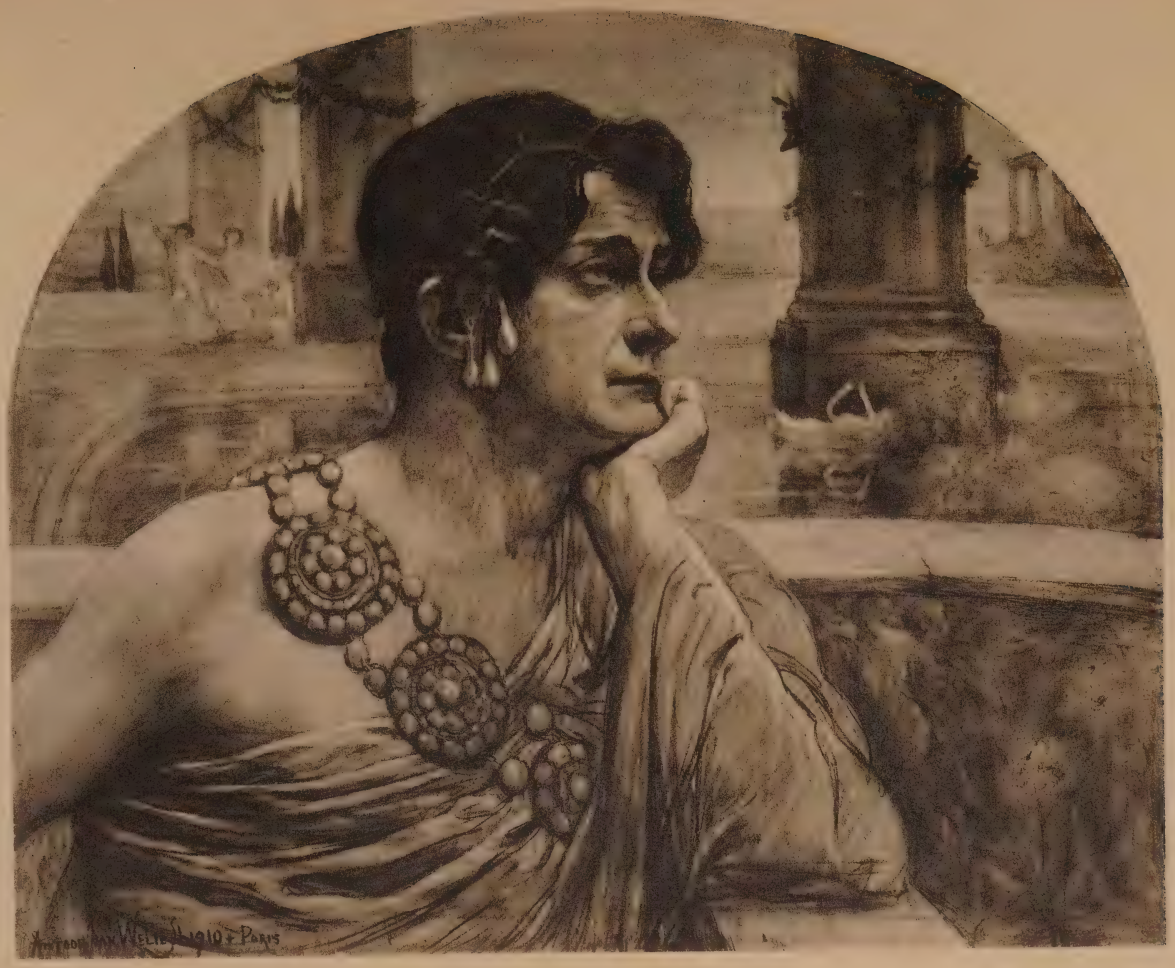
II

COMPOSITIONS

Les problèmes soulevés par l'examen d'une part des œuvres d'Antoon van Welie sont ceux mêmes de ce qu'on a appelé l'art idéaliste et mystique dans ce temps où la peinture s'est limitée au réalisme et à la vérité apparentielle, ou à un rôle décoratif ramenant le tableau à l'esthétique du tapis. Au lieu d'*idéaliste* et *mystique*, il eût été plus exact de dire : *idéologique* et *intérieur*. Il n'a jamais existé de peinture idéaliste et mystique en dehors des œuvres religieuses des Primitifs, qui ont été les transcriptions littérales d'un idéal et d'un symbolisme chrétiens strictement définis. Les exigences formelles des dogmes limitaient les droits de ces peintres. Au reste, si depuis les images byzantines ils ont allié aux dogmes une liberté

d'interprétation grandissante jusqu'à ces scènes d'un naturisme adorable, d'une floraison sentimentale qui prépara l'émancipation définitive de la peinture, c'est que cet idéal et ce symbolisme étaient pour eux une vérité réelle et visible dans tous les actes de la nature et de la vie. En ceci le génie de François d'Assise et de Giotto, du Poverello et du Berger, a exercé une influence immense. Ces mystiques sublimes ont été des réalistes, parce que la conception qui les animait n'était point pour eux un rêve abstrait, mais la vérité, la réalité essentielles.

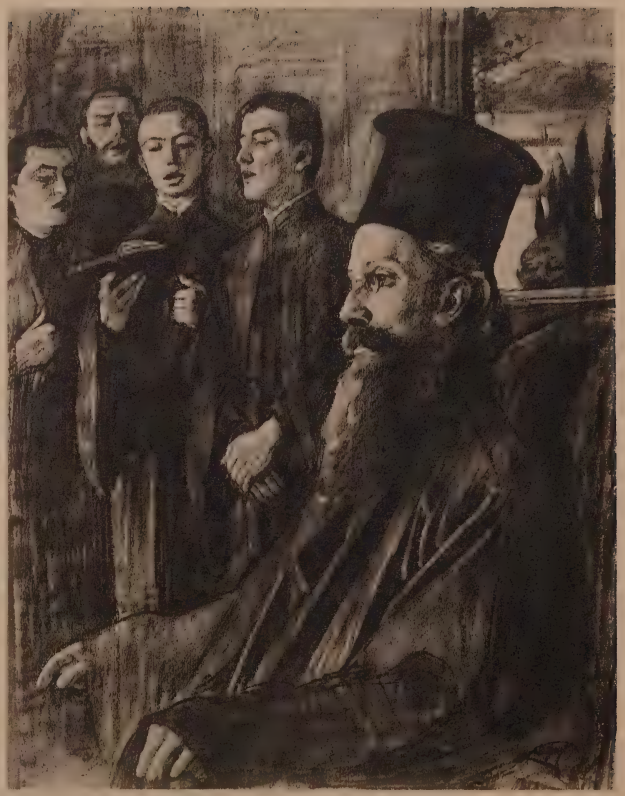
Il a fallu la singulière dénutrition mentale, la décérébration volontaire de la peinture récente, pour qu'elle en vînt à se persuader que l'expression des idées et de la vie intérieure par les couleurs et le dessin devait être proscrite comme « littéraire » et étrangère, et nuisible à son domaine naturel. Elle a cru et déclaré que la foi était trop contestée et affaiblie pour donner encore prétexte à des compositions religieuses, que les idéaux et les âmes ne pourraient se peindre, étant immatériels, que les allégories et les idées sont l'affaire des poètes, des philosophes et des savants. Or, les idées sont des forces, qui peuvent revêtir des formes dans la peinture comme elles en revêtent sans cesse dans la vie. Un symbolisme n'est pas inévitablement religieux, il existe par exemple un



M. DE MAX dans le rôle de *Quo Vadis (Dessin en couleurs,* 1910*)*.
Collection de M. Verloren van Themaat.

Mgr Dr B.-J. ERAS, Rome

(Peinture, 1919).



PRÊTRE GREC DIRIGEANT LE CHŒUR

(Dessin au fusain rehaussé de couleurs, 1905).

Mme HARTE VAN TECKLENBURG, La Haye

(Peinture, 1912*).*

TRISTAN ET YSEULT *(Peinture)*. Collection de M. A.-W. Volz, La Haye.

symbolisme scientifique. Et dire que la vie intérieure ne se peut exprimer plastiquement, c'est dire que les visages sont des volumes de chair où l'âme et la pensée, le sentiment et le raisonnement, ne sauraient se lire. Nous les lisons pourtant tous les jours. De telles opinions ont réduit la peinture à une virtuosité chromatique, à un jeu de combinaisons linéaires, et amené une décadence désolante de l'art du portrait, l'abandon presque total de la composition, laquelle n'a de raison d'être que pour suggérer une idée, une pensée. On en est venu à peindre des personnages ne se livrant à aucune action déterminée, pour le seul fait de les peindre, ce qui est l'aveu de la pire déchéance. La peinture récente a été saisie par la phobie des idées, et il faut bien oser dire qu'elle a préféré être franchement inintelligente, par terreur d'être «littéraire», ce qui pour elle est le pire vice et la suprême hérésie. Flatter ou étonner les yeux, ne jamais solliciter l'esprit, ne jamais émouvoir, telle a été sa dernière ambition, ou plutôt sa triste humilité. Réduite à une association de plans colorés et ne voulant intéresser que par une sorte de musique des tonalités, elle a considéré le *sujet* comme un thème sommaire, la variation étant tout. Elle a pris éperdument le moyen pour le but. Je sais fort bien que cet excès a été dû en partie à une réaction salutaire contre la médiocrité

académique, qui se contentait de traiter platement des sujets nobles, et faisait de la littérature peinte, histoire ou mythologie. Mais après quarante années d'art impressionniste, l'excès devenu inutile ne fait pourtant que s'aggraver. Ce n'est ici le lieu d'instruire le procès des tendances qui ont conduit la peinture à l'anarchie, à la pléthore de théories et à la surproduction hâtive et inefficace que nous voyons : je n'y fais allusion que pour mieux définir les principes qu'elle a rejetés par confusion d'esprit, et auxquels un peintre comme Antoon van Welie est resté logiquement attaché. C'est en pratiquant l'étude des maîtres anciens, et des plus divers, non seulement du point de vue de la technique, mais encore du point de vue du sentiment et du style, qu'il s'est convaincu de la vérité présentement méprisée et dont voici quelques aspects :

Les idées peuvent se peindre. Il n'y a pas d'œuvre d'art digne de ce nom sans vie intérieure. La peinture n'exige pas que la sûreté de l'œil et de la main, mais aussi le concours de l'émotion et de la raison. Toute figure peinte est une affirmation plastique d'un état psychologique. Le sujet est le moteur caché, le trait d'union de l'homme et du peintre. Tout sujet peut faire naître un chef-d'œuvre. Mais il existe

une hiérarchie des sujets et des chefs-d'œuvre. A un degré égal de génie réalisateur, une figure de Léonard est supérieure à une figure de Chardin. Le talent n'est que la condition préalable de l'admission au titre d'artiste, le signe d'une possibilité d'atteindre à l'œuvre d'art, si le possesseur du talent est en outre un homme d'un caractère élevé, d'un esprit orné, d'une sensibilité disciplinée par la logique. La noblesse des sujets est vaine sans la noblesse de celui qui les aborde. Qu'il s'agisse de beauté proportionnelle ou de beauté caractériste, la recherche de l'expression incluse dans les aspects, du profond sous l'apparent, est le véritable but de tout peintre s'élevant au-dessus de la mode. L'opération qui le décide à peindre est, comme tout acte humain, le résultat d'une opération de l'esprit, un fait intellectuel. Sans ce fait, pas de *tableau* : l'analyse d'une difficulté technique, d'une combinaison de couleurs ou de lignes, n'est jamais qu'une *étude*. L'abandon des grands sujets est le gage de la fatigue et de la satiété morale d'une époque. Mais quels que soient les sujets, ils ont une base idéologique.

La spécialisation technique de chaque art en soi n'implique aucunement l'indifférence des arts les uns pour les autres. Au-dessus des arts il y a l'Art, qui est une interpré-

tation des arts, leur mutualité, la synthèse de leurs communs moyens d'émouvoir. Il existe beaucoup d'artistes qui sont de bons ouvriers. Il n'en existe aucun de vraiment grand qui n'ouvre son âme et son cœur qu'à un seul art : et quand il peint, sculpte, chante ou écrit, tous les éléments apportés à sa sensibilité et à sa conscience par les autres arts servent, qu'il le sache ou non, à renforcer les moyens du sien dans le moment même où il travaille. Ce sont là des vérités momentanément délaissées mais dont la valeur est permanente et est demeurée intacte à travers les âges et les écoles.

Le chemin qui conduit l'artiste à s'élever de l'observation à l'invention, à oser créer des types arbitraires, abstraits, tout en leur donnant l'aspect de la vie réelle par l'observation de la nature, est donc un chemin licite, qui abandonne la terre par degrés, et non par une brusque brisure entre le réel et l'imaginaire. Je ne peux trouver une image plus moderne de ce que je viens d'énoncer que celle de l'avion qui roule d'abord sur le sol puis le quitte sans secousse, par l'effet d'un moteur caché, parce que sa densité devient inférieure à la force de sustentation de ses ailes. L'appareil, en plein ciel, conserve tous les dispositifs qui lui permettront de redescendre et de revenir un objet attaché au sol. Il en est de même pour l'artiste qui trans-

PAOLO ET FRANCESCA DI RIMINI *(Pastel,* 1898-1899*).*

ISADORA DUNCAN
(Fusain, 1907).

Mme THEO MANN-BOUWMEESTER.
(Dessin rehaussé de couleurs, 1915).

Mme ARTHUR LYNN BRISTOWE, Londres *(Peinture, 1910)*.

Mme SARAH BERNHARDT dans *Cléopâtre*.
(Fusain et crayon, 1913*)*.

Mme SARAH BERNHARDT dans *Jeanne d'Arc*.
(Fusain et crayon, 1913*)*.

Hélio Léon Marotte Paris

pose dans la création de personnages allégoriques les éléments qu'il a recueillis sur nature. Il garde sa densité, mais il la confie à des forces plus puissantes. Il subordonne les moyens de son art à un but plus élevé qu'eux, et ainsi il sort du réel pour entrer dans une réalité plus altière. C'est là la clef de toutes les grandes œuvres d'imagination, dont les plus sublimes ont été inspirées par le sentiment du Divin, c'est-à-dire par le désir de rendre visible l'idée la plus mystérieuse, la plus incorporelle et la plus infinie — ce que la peinture actuelle déclare « littéraire » et étranger à son domaine.

Quel résultat des réflexions de cet ordre peuvent-elles donner chez un artiste comme Antoon van Welie? Il est rigoureusement réaliste et caractériste, comme le prouve l'étude de ses portraits. Il a voyagé beaucoup, il connaît le monde et les autres classes sociales, il est analyste, curieux des mœurs, psychologue, en possession d'un parfait métier de dessinateur et de coloriste. Mais il est, aussi, un sensitif ému par tous les arts, et surtout il est un croyant, un catholique pratiquant et convaincu. Il a la passion des idées, et le culte de la vie intérieure. Voilà où s'attache le lien entre sa peinture observée et sa peinture imaginée. Voilà où l'appareil de son savoir équilibré peut,

sans secousse, quitter la terre et planer. Voilà la transition entre le morceau de peinture et la composition. Antoon van Welie a trop vu, trop réfléchi, trop médité son art et sa foi, pour ne pas se croire libre, pour accepter d'enfermer dans les étroites limites de l'atelier l'homme qu'il sent être, et de se borner à fournir le double des objets et des créatures, en ouvrier adroit et consciencieux. Il veut que les formes dont il connaît le répertoire lui servent à exprimer des idées. C'est là que commence véritablement la peinture. Et s'il n'a pas hésité à mettre son talent au service de la psychologie, dans le portrait, avec les qualités du romancier de caractères, il n'hésitera pas davantage à le mettre au service de la musique, qu'il adore. Mais il se gardera de commenter, d'*illustrer* par les ressources de son art les créations d'autrui. Il est à remarquer que ce peintre, qualifié de « littéraire » par certains, n'est à peu près jamais tombé dans l'erreur des préraphaélites anglais, qui, par admiration pour les poèmes ou les musiques, se sont bornés à les mettre en tableaux, à rédiger des compositions de style sur les thèmes d'autrui. On ne connaît guère en se sens, d'Antoon van Welie, qu'un ou deux dessins sur des drames de Maeterlinck, œuvres de début, et quelques variantes sur *Tristan et Isolde*. Il fait, si je puis

dire, lui-même le livret des symphonies colorées qu'il compose.

L'exemple le plus parfait qu'il ait jusqu'ici donné de cette part de lui-même est, du moins pour moi, le petit tableau appelé *Mélodie d'amour*.

La rive d'un lac de rêve, stylisé d'après les lacs italiens, Des orangers alignés, des ifs dans les prairies, un bouleau frêle, élancé, tremblant, se profilent sur la perspective du miroir d'eau crépusculaire où le ciel renversé révèle ses suaves abîmes verts et roses. Tout est douceur, tiédeur, silence, parfum. Au premier plan, un groupe d'amants, se dressant à mi-corps sur ce fond de clartés moites et diffuses. Lui est assis, et renverse une tête aux yeux clos, belle, pure, mais accablée de langueur fiévreuse. Autour de cette tête appuyée sur son sein, Elle, debout, croise doucement ses deux mains. Elle les croise en un geste de chaste tendresse et aussi de protection instinctive. Et elle tient levé son visage, et ses yeux regardent venir le soir avec une expression d'anxiété, une rêverie indéfinie où il y a de la prière, de la pitié et de la crainte.

Ces deux êtres sont unis étroitement dans le sentiment

de plénitude d'une minute de communion suprême, d'harmonie totale. Ils écoutent les sonorités d'un orchestre ou d'un instrument invisibles, qui les captive dans une immobilité absolue. Mais ils écoutent aussi la musique du soir, du silence, et plus encore celle de leur double amour et du murmure de leurs deux cœurs. Lui, recueilli, défaille presque. Le bonheur confine en lui à la douleur, et sa main longue et amaigrie remonte, d'un lent mouvement, à sa poitrine. Toute sa face est revêtue d'une volupté dont l'intense pathétisme touche au tragique. Elle dit l'adoration ineffable et la morbidesse mortelle. Il ne sait s'il dort, s'il rêve, s'il existe même, il est replié dans la vie intérieure. Un reflet de couchant colore sa pâleur mate.

Elle, veille sur l'amant qui s'abandonne. Elle l'enlace maternellement. Dans l'ombre de ses lourds bandeaux son visage au profil net, aux lèvres sensuelles et volontaires, enfantin et énergique, sororal et passionné, révèle l'inquiétude de son âme. Elle est pleine du sentiment de l'attente d'un péril énigmatique, qui ne viendra pas des êtres ni des choses. Il se peut que ce soit précisément la plénitude harmonieuse, divine, de cette minute, qui lui en fasse redouter l'instabilité : et il y a dans son regard quelque chose de l'attention peureuse

M. L.-J. KOELEMEY, La Haye *(Peinture, 1918)*.

LE CAPITAINE GRAHAM WALTERS, Londres *(Peinture, 1915)*.

Hélio Léon Marotte Paris

Mme R. PERCY-WALTERS, Londres *(Peinture,* 1910-1911*)*.

Hélio Lion Marotte Paris

LE PAGE ET LA PRINCESSE *(Peinture, 1900-1901)*.

d'un animal aux écoutes. De quoi aura-t-elle à défendre l'aimé qui se blottit contre son jeune corps? Que seront leurs lendemains? Quelle nostalgie ou quel présage apporte cette musique lointaine qui soupire en ce soir si beau? Maîtresse, sœur et mère, elle est tout l'amour sous toutes ses formes, cette femme à peine éclose : elle est chargée de pressentiments, et ce qu'elle retient des sonorités qui parviennent, c'est le sens caché que la musique apporte à l'amour.

Que sont ces deux créatures, d'où viennent-elles, à quelle date, en quel lieu du monde? Ce sont des amants, les Amants, impersonnels et éternels. Nul détail ne précisera leur âge et leur patrie. Lui est vêtu d'une cape d'une couleur ponceau à large col de velours noir. Elle est drapée d'un manteau clair, une écharpe transparente enveloppe à demi sa chevelure et se noue négligemment autour de son cou : nul bijou, sauf un fil d'or retenant trois perles sur le front. L'un et l'autre pourraient vivre aujourd'hui. Ils ne donnent l'impression d'être reculés au fond des siècles que par la force de mysticité qui émane de leur groupe. Leurs visages, leurs mains, ont été évidemment modelés sur nature, avec une fidèle et intense préparation par le dessin le plus serré : leurs types n'ont rien qui rappelle la beauté conventionnelle d'aucune

école d'art ancien ou moderne, ce sont bien des portraits. Mais ce sont pourtant des figures de songe, des idées incarnées. Leur réalité charnelle n'est pas niable, ils s'imposent sur le paysage translucide avec des valeurs vigoureuses, une puissante densité des volumes, presque sculpturalement : et pourtant ce sont des fantômes, des abstractions, les apparitions d'un poème. La lumière déclinante les éclaire logiquement : et cependant ils n'existent que de la vie seconde.

L'artiste l'a ainsi voulu. Il a mêlé indissolublement le mystère à la vie. Son œuvre donne la sensation d'une création étroitement apparentée à celle des Primitifs. Cela tient à la qualité d'exécution qui, en ce tableau de dimensions restreintes, est poussée au plus subtil et au plus ferme degré de précision dans le dessin et le modelé : le masque de l'amant est un morceau admirable, traité nettement à la manière des Memlinck ou des Bellini. Cela tient encore à l'ardeur de la coloration des vêtements, des chairs, à la juxtaposition des tons froids et chauds, du rouge du manteau de l'homme, du vert des prairies, du rose frais de l'eau, sans les transitions dont on use aujourd'hui. Cela tient à la facture lisse, émaillée, dissimulant le métier, et aux éléments décoratifs : disposition des arbres, des plans du lac, d'un arbuste dont la ramure légère

semble broder de ses feuilles et de ses baies écarlates la mante de la femme. Mais ce ne sont là que des apparences. Le tableau est fini et précieux comme un bijou, et son coloris reste vif de la vivacité spéciale de la peinture à l'œuf dont on pourrait le croire fait.

A étudier de très près cette composition, on voit de plus en plus combien elle est indépendante des styles anciens, personnelle par l'agencement des lignes aux délicats méandres, et par le sentiment. C'est bien un homme d'aujourd'hui qui l'a pensée, s'il l'a réalisée à la manière d'autrefois : un homme avec les passions et la sensibilité d'aujourd'hui, un homme qui possède avec une égale intensité le sens du mysticisme, le sens des mélancolies et des inquiétudes de l'amour, et le sens des magies de la musique dans la conscience. Il y a dans ce tableau une étrange condensation de pensées et de sentiments. Sa perfection plastique retient moins que les suggestions psychiques dont il abonde. On peut le considérer comme une création absolument isolée dans la peinture de notre époque, par son style et son procédé : mais il ne pouvait être traité autrement. La manière impressionniste ou celle du récent synthétisme décoratif ne peut exprimer cet ordre de sujets et d'émotions. Antoon van Welie n'a point fait exprès

de peindre ainsi ce tableau pour indiquer son désaveu des tendances actuelles quant au dessin ou au rôle de la lumière. Il n'a pas plus cherché à se rallier à la technique d'un Bœcklin ou d'un Segantini qu'à celle d'un Rossetti, d'un Holman Hunt ou d'un Madox Brown, ni qu'à celle des maîtres du Trecento, des Hollandais ou des Flamands. Il ne considère pas une seule de ses œuvres comme la démonstration d'une théorie, et s'il s'intéresse aux théories d'autrui, il n'en énonce ni par la plume ni par le pinceau. Il s'est borné à observer le principe d'impersonnalité, au sens où je l'exposerai plus loin à propos de ses portraits, en s'effaçant derrière ses personnages, en choisissant le mode de réalisation qui lui paraissait le plus propre à les exprimer pleinement.

Ce choix a été minutieusement médité, car l'œuvre a été préparée, peinte, laissée, reprise, parachevée avec amour, durant de longues années. Ce choix a amené tout naturellement Antoon van Welie à une facture « ancienne ». Il n'y a ni ancien ni nouveau dans l'Art, qui s'étend éternellement devant la conscience des artistes. Ce qu'il faut ici entendre par « ancien », c'est simplement la constatation de la nécessité d'une exécution très serrée, d'un dessin poursuivi dans ses extrêmes précisions, pour exprimer un état psychique dans

toute sa profondeur. Ni l'esquisse, ni l'indication cursive du mouvement, ni le jeu de lumière, qui sont ailleurs valables, et dont Antoon van Welie s'est servi dans d'autres œuvres aussi « modernes » que possible, n'eussent été ici ce qui convenait. Dans cette œuvre où l'on ne peut presque discerner le travail du pinceau et dont l'exécution reste large cependant, l'ouvrier a été instinctivement conforme aux grands ouvriers de jadis. Il y a certaines choses qui ne se peuvent traduire parfaitement que d'une certaine manière ; cette manière a été trouvée par des génies, et si l'on met un vain orgueil à essayer de déformer, de grimacer, afin de se montrer « nouveau et original » dans l'expression des mêmes choses que cette manière a su rendre, ses principes logiques demeurent pourtant intacts et irremplaçables, les déformateurs se sont donné un mal superflu pour un méchant résultat. Ce que je dis là concerne une des phases de la maladie dont souffre la peinture contemporaine, intoxiquée par une fausse conception de l'originalité et de la nouveauté. Il faut avoir le courage, soit de renoncer aux thèmes qui nécessitent cette facture « all' antica », soit d'adopter cette facture sans s'émouvoir du sot reproche de pastiche. Il en va de même en littérature, où certaines choses ont été dites une fois pour

toutes dans la forme qui leur convenait. L'originalité, la nouveauté, doivent être cherchées dans la forte sincérité du sentiment individuel. C'est lui qui, avec les mérites d'une belle coloration et d'un dessin très savant, me fait considérer la *Mélodie d'amour* comme une œuvre sans défauts, digne d'être recueillie dans un musée et d'y émouvoir, au delà des temps et des modes, quiconque aura aimé l'amour, la musique et le crépuscule.

Une volonté analogue a conduit Antoon van Welie dans la réalisation d'un autre tableau de plus petites dimensions, où le caractère « littéraire » est plus nettement intervenu. Je parle du tableau intitulé *Le Page et la Princesse*. Ici, l'hérésie sera complète aux yeux de ceux qui excommunient farouchement la peinture empruntant ses sujets à la poésie. Il s'agit en effet du commentaire peint, de « l'illustration » — employons le mot détesté! — d'un lied d'Henri Heine, d'un de ces délicieux et tristes petits contes d'amour que son génie savait condenser en quelques strophes. La princesse est l'épouse d'un vieux et sombre prince. Elle vit retirée en sa tour avec un jeune page. Ils s'aiment, ils s'étiolent, ils meurent en même temps de cet amour et de cette consomption.

L'intention de l'artiste n'est nullement dissimulée. Il a peint au bas de son œuvre quatre vers du poème en caractères gothiques allemands. Il a posé sur un coin de table un petit vase où fleurit un œillet unique, comme dans certains tableaux quattrocentistes, et, sur une tablette, une coupe, un coffret, un petit flambeau de style médiéval. Le page est vêtu d'une dalmatique à pectoral brodé et orfévri : sur ses cheveux annelés, aux lourdes boucles, un cercle retient une plume. La princesse, assise en sa cathèdre, est ennuagée d'un voile diaphane que retient sur son front un fil d'or rehaussé de perles et de gemmes. Sa main baguée est à demi recouverte par la manche étroite et longue d'une robe gothique, décolletée en carré. C'est presque une enfant encore. Elle penche sur sa main une petite tête aux yeux baissés, accablée par l'ennui, le chagrin, le remords peut-être : figure exquise à contre-jour, éclairée en ses gazes blanches par le jour froid que l'étroite fenêtre grillée laisse pénétrer dans la cellule. Au-dessus d'elle, le page se tient debout, appuyé au bord de la fenêtre. Svelte, beau, son visage d'adolescent précocement brûlé par la fièvre et l'obsession de la pensée, il regarde vaguement au dehors, n'attendant ni n'espérant, regardant surtout en lui-même. Ces deux êtres ont-ils commis

le péché? Meurent-ils de refuser de le commettre? Ils sont à la fois l'un près de l'autre en leur solitude claustrale, et séparés. Leurs cœurs s'accordent, une crainte demeure entre eux. Ils savent qu'ils s'aiment, d'un amour sacrilège : ils se le sont peut-être dit, peut-être chacun attend-il avec terreur et désir que l'autre l'avoue enfin, peut-être leurs âmes sentent-elles qu'il est inutile que leurs lèvres parlent. Et cependant en eux les forces de la beauté et de la jeunesse se révoltent contre le dur destin, leur disent qu'ils ne sont pas coupables. Et par l'arrangement de la composition étroite et haute, on sent peser sur ces deux êtres l'atmosphère étouffante et tragique de la réclusion. Leur secret est le troisième personnage, invisible et pourtant essentiel.

Ainsi, par la faculté de concentration psychologique du peintre, ce tableau « littéraire », fantaisie traitée à la manière des Primitifs, devient-il plus et mieux : l'expression intense d'un double état d'âme. Et à ce titre il s'affranchit des dates et des détails de costume. Ce n'est plus qu'une page d'amour, d'amour impossible, désolé marqué par les fatalités éternelles dont Tristan et Isolde nous offrent le symbole le plus célèbre, mais que définit aussi bien la strophe mélancolique du vieux poème chinois : « Mais les choses qui sont

AU THÉATRE *(Dessin en couleurs,* 1911*)*.

PAUL FORT ET GERMAINE D'ORFER.
(Dessin en couleurs, 1920*).*

BOYER D'AGEN *(Dessin en couleurs,* 1911*).*
Collection de Mme J. Goekoop de Jongh, La Haye.

Son EMINENCE LE CARDINAL MERRY DEL VAL.

(Peinture, 1905*).*

Hélio Léon Marotte Paris

JUDITH BOKOR, la violoncelliste hongroise.
(Fusain et crayon, 1924).

LA JOIE DE VIVRE. *(Peinture, 1915-1916).*
Collection de Mme Fred. Spiers, Bruxelles.

faites pour s'unir s'unissent rarement. » Le tableau est charmant, et digne du lied de Heine. Il est précieux par sa stylisation et sa couleur. La figure du page, sa gorge, ses mains, sont d'une exécution savante. La figure de la princesse est d'une candeur et d'une séduction délicieuses sous ses voiles de rêve. Tout l'ensemble est archaïque et raffiné, plein de goût « esthétique ». Mais la pensée peut dépouiller ces deux créatures de leurs atours, de leur décor : leurs expressions demeurent valables, elles garderont partout leur caractère de vérité, de douloureuse humanité, elles raconteront toujours, avec la même tendresse éloquente, ce qui en elles n'est ni médiéval ni moderne, c'est-à-dire la consomption due aux obstacles qui séparent les corps et les âmes. L'allégorie, ici encore, n'est que de la réalité généralisée. Et quant à l'exécution technique, ici encore il convient d'observer qu'elle ne pouvait être conçue différemment.

Il était naturel que dans sa première période Antoon van Welie, curieux de symbolisme et passionnément mélomane, subît comme nous tous l'influence de l'art wagnérien et l'attirance « tristanesque »; je veux dire par là le problème des mystérieuses mutualités de l'amour et de la mort, que Wagner a si merveilleusement commenté par sa musique, et

qui l'a conduit à imaginer un *Tristan et Isolde* très différent de la véritable légende celtique, et imprégné de la philosophie schopenhauerienne. C'est à cet état d'esprit qu'ont été dus divers dessins, et un tableau (collection A. Volz, La Haye), montrant les deux amants sur le pont du navire, au moment où Isolde offre la coupe fatale. Ce petit tableau est d'une grande intensité de coloris et d'un archaïsme prémédité, les deux têtes anxieuses et ardentes l'emplissent presque tout entier, l'exécution, bien qu'à l'huile, donne plutôt l'impression de la fresque.

Une autre toile de la même collection, *Sainte Cécile*, se rapproche davantage par la facture de la *Mélodie d'amour*. C'est également sur le fond d'un lac italien, d'un ciel traversé des longs rayons horizontaux du crépuscule, que se détache à mi-corps la figure de la sainte jouant du luth. L'intention d'archaïsme préraphaélite, de peinture poétique et littéraire, est franchement avouée en cette œuvre où se retrouvent les qualités de dessin et de sentiment de l'artiste, mais avec moins de force et de profondeur que dans la *Mélodie d'amour*.

J'en viendrai encore à une œuvre curieuse, le pastel de *Paolo et Francesca*, semblant concilier le réalisme psychologique et le style des Primitifs. Pour évoquer les deux célèbres

amants, Antoon van Welie a choisi l'instant où le livre lu ensemble les décide à l'aveu. Ils sont assis l'un près de l'autre sur un banc de pierre, auprès d'une eau morte reflétant un sombre bois de pins. Sveltes, élégants, pâles, précieux comme des princes de Gentile da Fabriano ou de Crivelli, ils demeurent accablés sous le faix de leurs pensées. Lui se recule et regarde l'aimée avec une curiosité angoissée, elle penche sa fine tête vers le livre posé sur ses genoux. Leur silence essaie en vain de déjouer l'acquiescement de leurs yeux, ils se soumettent au destin inexorable, leurs lèvres vont s'unir, dans cette pénombre verte où rôde le parfum amer d'un laurier-rose... C'est une œuvre d'une tristesse exquise.

Certaines compositions comme l'*Ophélie*, comme le grand dessin de la *Douleur*, d'un caractère si suave, comme la tendre petite toile, d'une exécution précieuse, où deux princesses de légende contemplent la nuit étoilée, font encore partie du cycle que le peintre réalisa dans cette période de labeur et de recueillement à Bois-le-Duc, au moment où sa jeunesse s'achevait et où de profonds chagrins venaient de le conduire à méditer sur lui-même, à s'interroger avec une silencieuse et ardente sincérité. Là aussi les figures sont des portraits : posées par des amies d'Antoon van Welie, elles conservent

un caractère individuel comme celles des Primitifs, elles échappent à la convention de beauté régulière, traditionnelle, usitée dans les écoles académiques d'après des canons de la Grèce ou de la Renaissance. Il me faut enfin mentionner les quelques grandes études spécifiquement hollandaises. Antoon van Welie n'a point voulu être paysagiste ou mariniste, et il n'a point admis dans ses recherches d'art le pittoresque au sens de copie réaliste et anecdotique, bien que, comme homme, il en sentît toute la saveur. Il a pourtant peint à Marken, à Volendam, dans ces villages maritimes si singuliers où une foule de peintres s'est précipitée, quelques solides morceaux : les *Vieux de Volendam*, qui appartiennent au musée du Luxembourg, les *Paysans attendant le bateau*, une ou deux effigies de belles, saines et plantureuses filles de Volendam, en leurs costume bariolé. Ces peintures sont excellemment caractérisées, largement traitées, et souvent encore la preuve du don de variété technique, de souple adaptation aux sujets, qui est un des traits d'Antoon van Welie : mais d'autres auraient pu les faire, elles ne le représentent pas expressément, elles ne touchent pas au fond de son tempérament.

La passion mélomane de l'artiste s'est plus spécialement

LE NÉOPHYTE *(Aquarelle,* 1916*)*.

MOTHERLOVE *(Peinture, 1918).*
Collection de Sir Walter et Lady Susan Townly, Londres

Son EXCELLENCE SIR WALTER TOWNLY, Londres.
(Peinture, 1918).

M. FRED STOOP. Byfleet Surrey. Angleterre.
(Peinture, 1909).

Hélio Léon Marotte Paris

Mme SARAH BERNHARDT *(Dessin rehaussé en couleurs,* 1911*)*.

définie dans deux singuliers ouvrages — un tableau de la collection Peytel à Paris, et un pastel — consacrés à l'expression psychologique toute pure. Ce sont deux études d'après un violoniste anonyme et mystérieux, vêtu, comme un moine, d'une sorte de robe ou de froc. L'une le représente assis sur un banc grossier dans une sombre pinède vaste et noire. L'autre ne le révèle qu'à mi-corps, sur ce fond de cyprès, de bouleaux, de prairies et de calmes eaux lacustres que l'artiste a aimé donner à plusieurs de ses compositions.

Ces deux études sont admirables par le dessin et le caractère. Le modèle est un jeune homme blême, d'une maigreur ascétique, au nez retroussé, aux oreilles grandes et décollées, aux maxillaires proéminents, au teint cireux, aux mains exsangues et pauvres malgré la pureté de leur forme : certainement encore un portrait scrupuleux. Mais il est beau par l'idéalité du front dégarni qu'encadrent les longs cheveux, de la bouche douloureuse, des paupières cernées, closes avec une douceur ineffable sur des prunelles qui regardent dans l'âme. Un maître seul a pu réaliser, dans le tableau de la collection Peytel, l'analyse de ces mains du musicien, de cette face extasiée jusqu'à la souffrance, morte au monde, ne vivant plus que dans la région éthérée dont parle Shelley « où la

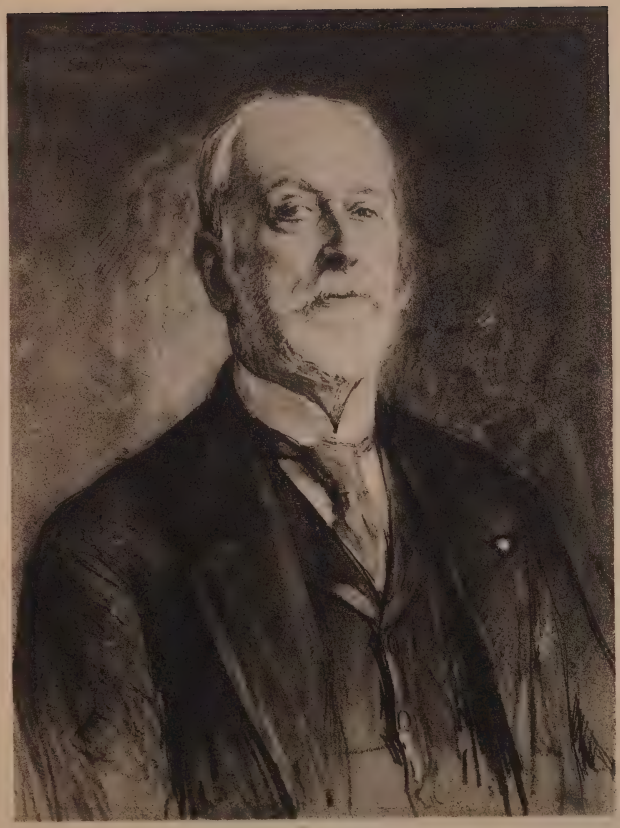
musique, le clair de lune et le sentiment ne font qu'un ». L'art physionomique atteint ici à un prestige insolite. Il rend visible sur un visage humain le vertige musical, l'ivresse magique du son, avec des moyens rigoureusement picturaux. Le pastel où le violoniste en robe noire, pieds nus comme un jeune franciscain, joue de son instrument dans la forêt solitaire, peut faire songer à certains Primitifs par le décor et la stylisation. Dans le tableau de la collection Peytel, aucun appel au sentiment « littéraire » ne saurait être invoqué : le dessin fait tout, la forme est conduite au dernier degré, et c'est de sa véracité même que naît la poésie. La mélodie de passion et de douleur que joue cet adolescent est celle-là même qu'entendront, sur l'autre rive du lac italien, les deux amants fiévreux et craintifs de la *Mélodie d'amour*. Et il y a en une telle œuvre quelque chose qui, dans l'art contemporain, est à Antoon van Welie seul. L'expression « d'art mystique » ne satisfera que ceux pour lesquels la tradition glorieuse est tout à fait perdue. Il s'agit ici d'*idée* et de *pensée* traduite normalement par la forme, et nullement de mysticisme. En étudiant ce visage, comme ceux de la plupart des portraits signés par Antoon van Welie, un physiologiste établirait un complet et sûr diagnostic. Cette figure n'a rien du « rêve »

conventionnel et arbitraire, elle demeure dans l'absolue réalité, et pourtant elle la domine : sur l'armature de chair et d'os, l'âme est appliquée par la force d'attirance d'un contemplatif dont le regard sait l'aimanter. J'ajouterai, en contraste, la mention d'un récent dessin, le portrait d'une violoncelliste hongroise. Cette très belle chose n'a rien d'allégorique, c'est un scrupuleux morceau de nature : et pourtant on y retrouve toute la gravité, tout le style, toute la puissance d'au-delà, toute l'eurythmie des œuvres dont je viens de parler. Le rêve est ici une propriété du réel.

L'artiste a encore atteint à la pleine réalisation de sa volonté et d'une pleine harmonisation des moyens dans un dessin rehaussé de pastel, *Le Néophyte*. C'est le portrait d'un jeune homme qui va recevoir le grade de prêtrise dans l'île de Corfou, où Antoon van Welie a longuement séjourné. Il se détache sur un fond de lumineux paysage, prairies, grèves ensoleillées, mer d'un profond saphir, lointains et ciels de nacre et de perle. Ses compagnons passent en blanche théorie sur la rive. C'est la fête de l'Ordination. Lui est vêtu comme eux de la blanche tunique rituelle, et comme eux, selon le rite, est coiffé d'une couronne de roses pâles et légères. D'une

main il tient le livre sacré, de l'autre un cierge allumé, et son visage immobile contemple fixement le spectateur. Ici encore l'intérêt psychologique fait oublier tous les détails pittoresques. Cet adolescent sain, rose et frais, à la peau dorée par le soleil de l'île exquise, a toutes les grâces de la jeunesse : cependant la robustesse de son cou et de sa mâchoire, la sensualité de son nez court aux ailes palpitantes, de sa bouche rouge et charnue, de ses sourcils épais, contrastent avec la froideur de ses prunelles bleues, avec la volonté de son front très visible sous les fleurs. Il est là, isolé de ses amis, arrêté sous la grande clarté céleste, méditant. Il vit consciemment la minute la plus grave de sa jeune vie, celle où le vœu va être prononcé. Il nous regarde de face, mais son regard nous traverse et va derrière nous scruter quelque chose d'invisible, un idéal abstrait. C'est un regard comme on peut l'imaginer chez Parsifal, d'une douceur et d'une inflexibilité absolues, un regard désincarné, d'une grande puissance d'hypnose lucide. Nul androgynat dans cet être vigoureux, aux larges épaules, aux mains lourdes de terrien terminées par des ongles courts et carrés. Mais on sent que les désirs charnels n'existent plus pour lui. Tout cela est rendu ou suggéré par un dessin d'une précision synthétique qui ne doit rien aux Primitifs, tout en

Mme VAN WELIE (Mère de l'artiste) *(Dessin en couleurs*, 1911*)*.



Son Ex. JHR VAN TETS VAN GOUDRIAAN,
La Haye *(Pastel,* 1910*)*

JEUNE FILLE DE VOLENDAM
(Dessin aquarellé, 1916*).*

Mme LA BARONNE BENTINCK VAN SCHOONHEETEN.

(Peinture, 1919).

Mme VERLOREN VAN THEMAAT, née BARONNE VAN LAWICK.
(Pastel, 1912).

Mlle PHILIPSE
(Pastel, 1918).

inspirant une émotion dont la qualité calme et forte fait songer à la leur. Ce tableau d'un coloris transparent, ingénu, obtenu par quelques accents chromatiques sur le papier, semble un fragment de fresque quattrocentiste — et pourtant tout y est bien interprété par un moderne. C'est une belle chose.

Il conviendra d'y rattacher un beau dessin rehaussé de couleur, où l'on voit un prêtre grec dirigeant un chœur grégorien chanté par quatre adolescents, vêtus comme lui de robes noires aux larges manches. Ces cinq physionomies atteignent à la parfaite expression et au complet caractère social avec les moyens les plus simples du fusain. Les chanteurs chantent vraiment, avec gravité, douceur et foi : le patriarche à longue barbe, coiffé de sa tiare, est bien le type de ceux qu'on voit parfois passer avec dignité dans les rues de nos cités contemporaines, à tel point qu'on se croit assuré de l'avoir déjà vu. Un autre souvenir de Grèce, d'un sentiment tout opposé, est *La Joie de vivre* (peinture de la collection de Mme Spiers, Bruxelles). Ce morceau d'inspiration toute païenne montre à mi-corps un jeune berger nu, couronné de fleurs et riant en s'apprêtant à jouer de la flûte.

Derrière son visage et son torse ensoleillés, s'entrevoit un paysage de mer céruléenne, de murs blancs et dorés, où paraissent des personnages traités à la façon des fresques. Tout est allégresse et clarté en cette étude de nature. Et je ne peux que mentionner, auprès de ces souvenirs du voyage en Hellade, diverses œuvres appartenant à des périodes très différentes : le *Rêve de Jacob*, dessin de la collection Spiers, le curieux et ardent frontispice d'un roman, *L'Aryenne*, demandé à l'artiste par Jean Lorrain, qui comprit et apprécia toute l'intellectualité de son œuvre ; l'*Extase*, où l'on retrouve les figures si caractéristiques de la *Mélodie d'amour* avec un autre arrangement, et qui fait partie de la série des petites compositions allégoriques et mystiques exécutées à Bois-le-Duc. Il en est de même pour l'*Ophélie*, la *Douleur*, et les deux jeunes *Princesses de légende*. Ces trois dernières œuvres, d'une exécution serrée, précieuse, appartiennent à l'époque où l'artiste subissait l'emprise des Primitifs alliés aux intentions des préraphaélites, de Gustave Moreau, de Bœcklin, de Khnopff, des Rose-Croix, réagissant contre la peinture réaliste et impressionniste, essayant de lier l'art pictural à la musique, à la poésie, aux conceptions religieuses ou occultistes, d'y infuser les sentiment apportés par le symbolisme

et Wagner. Du moins la préoccupation constante du style et de la science du dessin se montre-t-elle, à un rare degré, dans ces œuvres, et dans beaucoup d'autres que je ne pourrai ni commenter ni mettre sous les yeux du public. Tels sont par exemple les grands tableaux d'inspiration catholique, *Le triomphe de l'Eglise*, *Le pape Benoît XV* entouré de personnages symboliques, exécutés au Vatican où, sous trois pontificats, un atelier fut concédé à l'artiste. Tels sont encore des ouvrages comme l'*Orphée* en tunique blanche, tombé, épuisé de fatigue et de douleur, dans un paysage farouche, et appelant d'un cri suprême Eurydice perdue; comme *La Clef du Mystère*, tenue par une femme aux yeux si inquiétants; comme, enfin, de nombreuses toiles recueillies en des collections particulières de divers pays d'Europe. Antoon van Welie a énormément produit en trente-cinq années de travail méthodique ; ses créations ont toujours été commandées ou promptement acquises. Le lecteur ne pourra donc juger ici que du tiers à peine du labeur de ce peintre ; et mes réflexions sur ses tendances ne peuvent, malgré certaines analyses partielles, sortir des généralités.

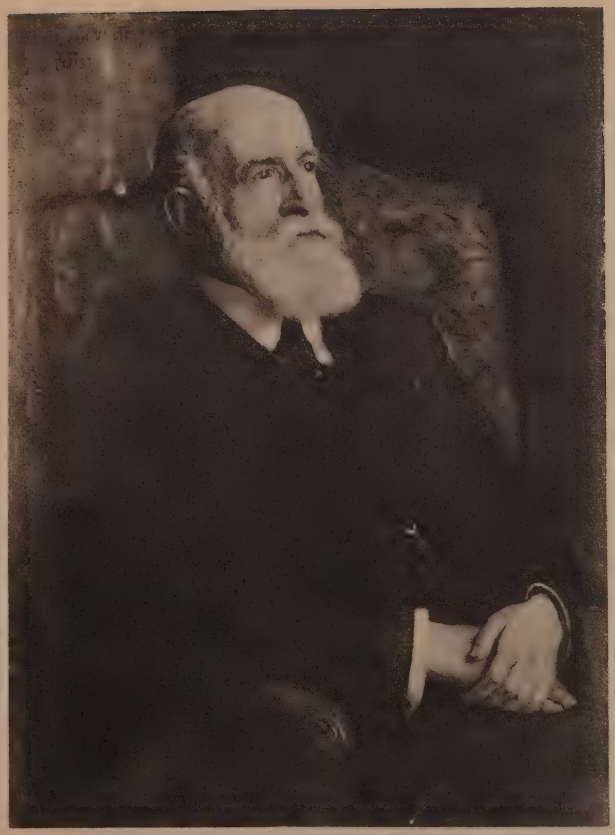
Divers dessins relatifs à des compositions projetées — fusains rehaussés de blanc — montreront chez Antoon van

Welie le souci constant de la vérité et de la synthèse, de l'énergie contrastée des lumières et des ombres ; un grand dessin montrant le *bon larron* sur sa croix, convulsé par la souffrance physique mais levant vers Jésus une face illuminée par l'espérance et la foi ; une tête de poète aux paupières closes sur la contemplation intérieure ; une tragique esquisse d'une Jeanne d'Arc garrottée au poteau, déjà atteinte par les flammes, adressant à ses Saints une prière suprême. Bien d'autres recherches pour des œuvres qui naîtront tôt ou tard confirment le désir d'éviter le maniérisme d'une exécution mesquine ou esquivée, de donner une base de solide réalité anatomique et atmosphérique aux créations imaginées, d'interdire en un mot les reproches qu'on a pu légitimement adresser aux préraphaélites anglais, allemands ou français touchant la substitution de la « littérature » aux mérites plastiques proprement dits.

La facture des dessins dont je parle est aussi large, et même presque violente, qu'est subtile et précieuse celle d'œuvres comme la *Mélodie d'amour*. Elle indiquerait en Antoon van Welie un tempérament d'aquafortiste ou de lithographe par l'intensité dramatique des noirs et des blancs : cependant il n'a point, que je sache, tenté jusqu'ici de s'exprimer par le cuivre ou la pierre, ni même par l'aquarelle et le pastel propre-

M. LE Dr A. BREDIUS, La Haye *(Peinture, 1910)*.

Hélio Léon Marotte Paris



M. SOETERS, La Haye *(Peinture, 1919)*.

Mme VAN DEN SANTHEUVEL *(Peinture, 1913)*.

Hélio Léon Marotte Paris

Mme PHILIPSE DE KEMPENAER, Arnhem
(Pastel, 1916).

Mme SCHOEMAKER, La Haye
(Dessin en couleurs, 1907).

M. W.-A. NOOTHOVEN VAN GOOR

(Dessin et aquarelle).

LA DUCHESSE DE LOUSADA, Londres.

(Dessin en couleurs, 1911*).*

Hélio Léon Marotte Paris

ment dits, auxquels il n'emprunte que quelques effets d'accentuation du dessin sur papier légèrement teinté. Il n'est pas davantage séduit par le paysage en soi. Il ne le fait intervenir que comme décor de fond, il ne lui demande, comme les maîtres anciens, qu'un renforcement expressif de la composition, où l'être humain demeure le sujet capital. L'art d'Antoon van Welie étant, avant tout psychologique, est par là même anthropocentrique. Il a peint quelquefois des fleurs exquises, il pourrait réaliser des paysages emplis d'une émouvante poésie naturelle, comme le prouvent certains fragments : mais c'est la figure et la révélation du caractère et de la conscience sur cette figure, qui le passionnent uniquement ; au point même que ce dessinateur et modeleur capable de maîtrise n'a encore jamais peint une nudité. Le poème plastique du corps n'est rien pour lui auprès du poème multiple du visage de l'homme et de la femme. Une face, des yeux, des mains, suffisent à son inlassable appétit d'investigation du mystère caché sous l'apparence.

Il me faut enfin parler d'une composition de vastes dimensions, qui constitue dans toute l'œuvre d'Antoon van Welie une exception insolite : non volontairement certes, car

il n'a cessé de rêver de couvrir de grandes surfaces dans un sens décoratif où son imagination pût s'éployer, et ce n'est point sa faute si ces surfaces ne lui ont point été offertes, ainsi qu'il advient à beaucoup de peintres contemporains. Il n'a du moins pas négligé l'occasion qui lui fut donnée par M. Volz de La Haye, en sa belle villa *Totila*. Possesseur de la *Sainte Cécile*, de *Tristan et Isolde*, des portraits de Mme et Mlle Volz, l'hôte a prié Antoon van Welie de retracer allégoriquement en une frise sur trois faces du hall de son habitation, l'histoire de ce Totila, roi des Goths, dont le nom s'inscrit sur la façade. Et le peintre a trouvé là le motif de révéler une possibilité de son talent tout à fait inattendue.

Plus de cinquante personnages, dont une trentaine de premier plan, sont figurés dans cette composition à la fois allégorique et réelle. Le sujet idéologique est l'espoir de renaissance qu'amène l'avènement de Totila, renaissance de l'ordre, de la « pax romana », de la sereine harmonie des temps antiques après les excès cruels et stérilisants d'une série d'invasions barbares. Au centre du panneau principal, Totila, jeune et vigoureux, est assis dans une cathèdre, cuirassé, la couronne au front, le pallium blanc sur les épaules. Il ouvre les bras en un geste de large accueil. Deux centurions, dont

l'un porte le casque romain et l'autre le casque ailé des Goths, symbolisant le germanisme et l'italianité, posent sur sa tête une couronne de lauriers. A ses genoux deux enfants aux chevelures fleuries, présentent un calice. Un vieillard, un soldat, une matrone et son fils, une vierge, s'approchent en portant des fleurs, une foule respectueuse mais empressée les suit, et s'assemble sous un portique dont les colonnes sont reliées par des guirlandes. A travers les arceaux on découvre un ample et clair paysage où se profilent des ifs, où vont et viennent des cavaliers et des hommes d'armes équipés comme des légionnaires ou des Goths, dressant des enseignes barbares, ou les emblèmes latins et la louve romaine, portant le casque à cimier de plumes ou le heaume celte et frank orné de cornes de bœufs. Dans un coin, reste assise, morne, drapée sombrement, indifférente au joyeux tumulte, aux cris des jeunes guerriers, à l'allégresse des vierges, à la majesté du roi nouveau, une aïeule amaigrie : elle a trop vu de désastres, trop perdu de fils et de petits-fils, pour espérer, croire à un meilleur changement, s'intéresser aux événements de cette terre.

Mais dans l'angle opposé un robuste guerrier sonne de l'olifant pour appeler la multitude, qui s'agite dans le pan-

neau voisin. Un grand festin s'apprête, de jeunes serviteurs se hâtent, portant sur leurs épaules des agneaux, des volailles, des fruits. D'autres amènent au sacrifice les bœufs blancs ornés de feuillages. Dans toute la campagne vallonnée, semée de métairies, les ruraux s'empressent, rassemblent des troupeaux, recommencent à conduire leurs bestiaux dans la terre labourable. Les hommes sont rassurés, la vie féconde renaît ; une femme fait l'aumône à un vieux pèlerin. Sous un figuier, un jeune poète, hier combattant et encore revêtu du manteau militaire et coiffé du casque empanaché, a saisi son luth et chante l'espérance des temps nouveaux. Derrière lui un pâtre d'une pure beauté grecque l'écoute en extase. Mais dans tout le site, prolongé par le troisième panneau, règne la même candide allégresse. Un centurion la conseille à sa fiancée brune et rêveuse, une mère entraîne son enfant vers le miracle de la paix royale, qu'annonce en chantant un adolescent, des cavaliers galopent. Une mer céruléenne se déroule au bord d'une rive orientale, accostée par une galère. On débarque des matériaux que les hommes se passent de mains en mains pour reconstruire les colonnades écroulées. Joyeusement ils déblaient les ruines, réédifient. Partout l'activité, partout le désir ardent de réparer, de faire fructifier, de revivre. Et, dans

LOUIS COUPERUS *(Dessin et aquarelle,* 1916*).*

Mlle MADDY VEGTEL, La Haye

(Dessin en couleurs, 1911).

Mlle DEA VOLZ, La Haye

(Dessin en couleurs, 1919).

Hélio Léon Marotte Paris

Mme JURGENS-VERBRUGGEN, Bruxelles, 1915.

Hélio Léon Marotte Paris

L'ARYENNE (Couverture du roman de Jean Lorrain).
(Dessin en couleurs) Collection Leydenroth Van Bœkhoven, Utrecht.

Mme SEUME
(Pastel, 1916).

un bosquet, sous le regard attentif d'un jeune homme qui médite l'avenir, un peintre commence de colorer un tableau, une femme drapée de voiles neigeux modèle une amphore. L'Art s'associe à la renaissance universelle, et tous ces efforts, tous ces espoirs, semblent ordonnés par le large geste central du roi Totila.

Cette frise, présentée dans un ensemble de boiseries d'une tonalité d'un brun-rouge, est très claire et d'un aspect fort curieux. Au premier regard il semble étonnant qu'elle ait pu être conçue et exécutée d'une telle façon par l'artiste des compositions mystiques, des portraits modernes, et la diversité protéique d'Antoon van Welie surprend. Après examen plus soutenu on aperçoit que là comme ailleurs il n'a fait qu'appliquer strictement son principe d'adaptation impersonnelle de la technique au sujet. Il a très résolument admis ici la nécessité d'une manière absolument décorative. Les personnages et les objets sont traités par teintes plates avec des cernures délimitant les contours de façon très apparente. Les modelés intérieurs des figures sont simplifiés ainsi que les plis des draperies et les détails des costumes. La matière lisse ou légèrement granuleuse se rapproche de celle de la fresque ou de la peinture à la colle. Les terrains sont

indiqués de façon schématique, ainsi que les perspectives et les ciels. On sent fort bien que le paysage a été constamment inspiré par les souvenirs chromatiques que le peintre rapporte d'Italie et de Corfou, d'Orient même : mais la nature ici est consultée seulement et non littéralement reproduite. Les valeurs et les volumes sont, comme les plans, sinon arbitraires du moins subordonnés à l'effet d'ensemble. L'œuvre a été soigneusement calculée pour son emplacement, et son coloris a été déterminé d'après la base initiale des tons très chauds de la boiserie d'encadrement. Ce coloris est donc conçu dans des tonalités très vives, sans éclat inutile, mais très vigoureuses, avec des roses, des violets, des jaunes, des verts de jade d'une harmonie hardie, riche et gaie. Les visages ne sont traités que juste assez pour mettre en évidence le sentiment qu'ils doivent exprimer, et que le geste, l'attitude générale des personnages, expriment aussi nettement que les visages ; la science du peintre s'est surtout appliquée à la combinaison linéaire. Il a surtout songé à relier des figures par des triangles, des ellipses, des courbes engendrant une subtile rythmique de la composition, établissant des sommets et des dépressions dont la continuité entraîne le regard tout naturellement vers les points où son attention doit s'arrêter.

L'équilibre des pleins et des vides, des alternances de plans, est le problème essentiel de ce genre d'œuvres.

C'est dire qu'en agissant ainsi, Antoon van Welie a délaissé complètement les principes de ses autres toiles pour obéir aux solutions données par les maîtres de la peinture murale, par les Primitifs italiens, par Puvis de Chavannes. Il est impossible de ne pas évoquer ce nom illustre lorsqu'on se trouve, trop rarement dans notre époque, en présence d'une composition destinée à une muraille et faite spécialement pour elle, et non point d'une peinture traitée en peinture de cadre sans souci de sa destination. Certaines parties de la fresque de *Totila* font forcément songer à tels Puvis de Chavannes : à ceux de Poitiers, à cause de la foule gallo-romaine : à ceux de Marseille, à cause de l'effet de mer saphirine entre les rivages blancs et des petits personnages d'arrière-plan, matelots ou constructeurs : à cause enfin de la simplicité d'attitudes, de la calme ingénuité des expressions, du mélange des caractéristiques helléniques, barbares, païennes et chrétiennes dans ces évocations de races et de sectes disparates entre une civilisation mourante et une civilisation naissante. Mais il y a des choses, il faut le redire, qui ont été parfaitement exprimées dans leur meilleur style

une fois pour toutes, et des coïncidences qui résultent de ce qu'une formule juste impose sa justesse à des esprits dissemblables, mais justes comme elle. Ces coïncidences sont d'ailleurs ici purement apparentes : elles tiennent à l'esthétique elle-même de la fresque, qui comporte des exigences d'une logique étroite, des points, des axes par lesquels les artistes comprenant son esthétique intime ne peuvent point ne pas passer. Et aucun des personnages de *Totila* ne ressemble expressément à une seule des figures du grand décorateur français, mais plusieurs n'en sont point indignes, et l'ensemble prouve que si des surfaces murales étaient confiées à Antoon van Welie, il saurait en tirer un heureux parti et y affirmer l'aptitude à l'expression d'idées générales, tout en conservant ses qualités de concentration et d'analyse de la vie intérieure. Une décoration religieuse commandée à ce peintre profondément catholique serait sans doute une belle œuvre où il aurait à exprimer des pensées et des symboles plus chers à son esprit que le monde païen de la fresque de *Totila*.

III

LES PORTRAITS D'INTELLECTUELS ET D'ARTISTES

Les portraits tiennent une place trop importante dans l'œuvre d'Antoon van Welie, et sont traités par lui d'une façon trop particulière, après délibération mûrement méditée, pour ne point me conduire à des réflexions, qui vaudront pour lui et pour d'autres, sur l'art du portrait en lui-même.

Les conditions d'excellence de cet art ont pu, chez beaucoup de peintres et de critiques, admettre deux interprétations, selon qu'on considère le portrait au passé ou au présent.

Le portrait est, par définition, le résultat de l'analyse

physiologique et psychologique d'un être, traduit par le dessin et la couleur : un document de caractère rédigé en langage plastique. Mais le portrait est en même temps une œuvre d'art, un morceau de peinture, un tableau, c'est-à-dire une création dont l'intérêt ne se limite pas exclusivement au modèle. Celui-ci est le prétexte essentiel d'un travail d'art qui le dépasse : il est le sujet, il n'est pas tout. Cette distinction suffit pour autoriser deux conceptions, et deux raisonnements à propos du portrait.

J'écris cet ouvrage au moment où l'art du portrait semble en pleine décadence. J'entends par là que la préoccupation de faire du portrait un morceau de peinture à propos d'un modèle a presque totalement éclipsé la préoccupation de présenter l'étude physique et morale de ce modèle pour l'amour d'elle-même. La dissociation des deux idées d'individualité et d'interprétation plastique intéressante en soi s'est accomplie avec une telle exagération qu'un déséquilibre en est résulté. Cela pouvait être prévu depuis la prépondérance de l'art impressionniste. Les portraits en sont la partie la plus faible. Ils sont pauvres en substance psychologique. Les impressionnistes ont été avant tout préoccupés par l'étude de l'atmosphère des réactions de la lumière sur le ton local

des objets. Cette recherche, qui leur a offert d'admirables réalisations dans le paysage, les a conduits à peindre les êtres humains comme des objets, à les considérer comme des volumes denses prêtant leurs plans à des variations chromatiques dont l'analyse était le principal but du coloriste. L'examen du caractère, de la construction matérielle, de l'expression d'un visage, la révélation de la vie intérieure, ont peu ou point obsédé les impressionnistes. Ce sont choses qui s'expriment avant tout par le dessin, et leur conception même du dessin n'était que celle d'une juxtaposition de plans colorés. Ils ne dessinaient et même ne voyaient que par assemblage et réaction de tonalités. Leurs figures ne sont que des morceaux de peinture dont on ne recherche pas la ressemblance, et quand ils ont peint des figures d'intellectuels ou d'artistes célèbres, ils se sont montrés assez faibles et incapables d'aller chercher la vie intérieure. Les effigies, par exemple, que Renoir a faites d'après Wagner, Mallarmé, Rodin, sont nettement mauvaises. Les successeurs de l'impressionnisme, les disciples de Cézanne, ont poussé plus loin encore l'indifférence à la psychologie du modèle. Ils ont déclaré dédaigneusement que la ressemblance devait être le mérite du photographe, qu'un portrait n'était que la synthèse

d'une individualité vue par le peintre avec une liberté absolument arbitraire, et même que la ressemblance était sans aucun intérêt strictement artistique. Les seuls portraits alliant dans notre époque le souci de la fidélité physionomique et de l'attrait pictural ont été dus à des peintres rebelles à la théorie impressionniste, comme Carrière ou Besnard, et bien entendu, par les héritiers de la tradition académique et les peintres de l'élégance mondaine, les uns peignant médiocrement, les autres enjolivant et affadissant leurs modèles.

L'accord parfait entre la profonde caractérisation et la beauté de matière et de coloris semble constituer les conditions du portrait vraiment complet. Ainsi l'ont compris les grands maîtres anciens et modernes. La Tour disait : « Je descends au fond de mes modèles et je les remporte tout entiers. » Ricard, ayant peint une femme et la revoyant quelque temps après, lui disait : « J'ai plaisir à voir combien vous ressemblez à votre portrait. » Il est évident que l'homme qui fait un portrait ne doit pas seulement être un peintre et ne songer qu'à la peinture. Ce qui est devant lui est bien un objet opaque, dense, modelé, éclairé, d'une certaine tonalité. Il ne suffit pourtant point qu'il le copie comme un objet. Cet objet pense, a des passions, des goûts, des maladies. L'artiste doit, en homme

Mme VAN HOBOKEN DE MONCHY, Rotterdam *(Peinture, 1912)*.

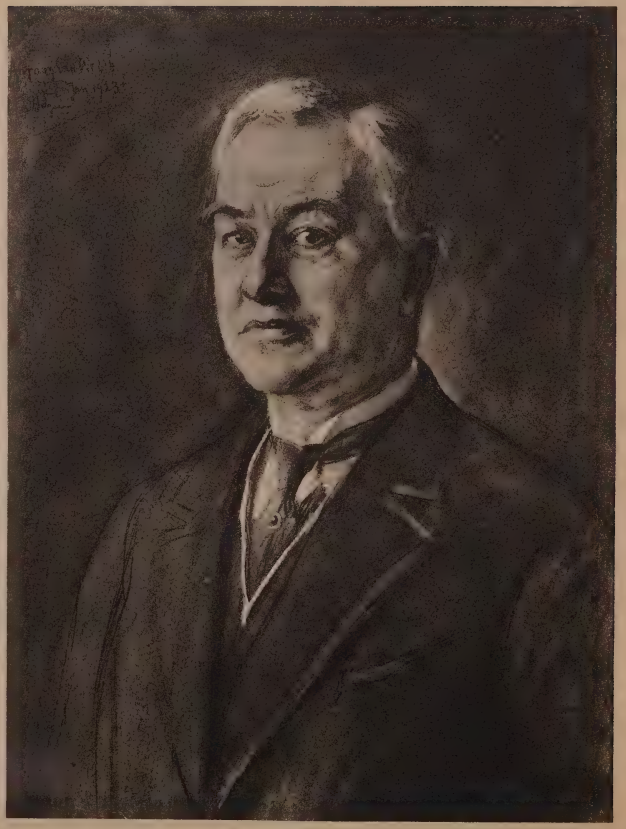
Mme THEO MANN-BOUWMEESTER, dans *Pro Domo*.
(Pastel, 1917).

Mme GEMMA BELLINCIONI
(Dessin au crayon fusain, 1923).

Hélio Léon Marotte Paris

MÉLODIE D'AMOUR *(Peinture,* 1900, 1901, 1919*).*

Mgr NICOTRA, NONCE APOSTOLIQUE, Bruxelles
(Peinture, 1920).



L'AMIRAL RODGERS, Washington
(Dessin en couleurs, 1923).

Hélio Léon Marotte Paris

et presque en médecin, scruter tout cela sur et sous le masque de chair dont ces éléments abstraits composent l'expression. Le problème de la ressemblance est complexe et profond. Il y a le visage que voit le peintre, à sa façon; le visage que le modèle croit avoir et voudra reconnaître ; celui qu'il a réellement. La séance de pose est terriblement fatigante pour le peintre. Il y dépense une grande somme d'attention : il doit constamment relier les observations psychologiques qu'il peut faire comme homme à leur traduction plastique sur le visage-objet dont il transcrit les tons et les modelés. Il faut aussi qu'il pénètre l'âme que le modèle ne veut pas toujours révéler.

De là une sorte de confession, souvent réticente, et une sorte de duel où le patient ne succombe qu'à la supériorité magnétique du regard qui le scrute, non sans une bizarre rancune : car chacun veut paraître à son avantage, avec une certaine hypocrisie, et s'effraie d'être interrogé à fond ; et dans la vie le peintre est le seul homme auquel soit, de par les conventions de la civilité, donné le droit de dévisager un homme ou une femme durant des heures avec opiniâtreté. La science, la ferme habileté de la main, l'habitude de résoudre les problèmes techniques du dessin, des valeurs, des plans, des tons,

interviennent pour rassembler sur la toile, dans l'effet, cette série d'observations psychologiques qui participent en somme de l'art du romancier, du physiologiste et du moraliste. Et le résultat doit être tel que le modèle se reconnaisse lui-même et soit reconnu par les diverses personnes qui l'approchent : c'est-à-dire que, chacune se faisant une image particulière de ce modèle, de sa femme à ses parents, ses amis, ses serviteurs, l'image peinte doit être la synthèse de toutes ces images tout en restant celle que l'artiste a conçue, témoignage de ce qui fut à la fois une collaboration et un antagonisme entre le portraitiste et son modèle.

Ces conditions complexes ont été connues et obéies par les maîtres. Elles ne sont pas toujours inséparables. Il existe des peintres assez médiocres qui possèdent le don de fixer la ressemblance. Il en est de remarquablement doués qui possèdent peu ce don. Les premiers réalisent des œuvres qui sont des documents physionomiques curieux, et de méchantes peintures. Les seconds exécutent de brillants morceaux de virtuosité dont le modèle n'a été que le thème sommaire.

Une opinion souvent émise aujourd'hui dans les milieux où la ressemblance est méprisée (parce qu'elle exige une science du dessin, et la patience scrupuleuse, dont beaucoup

manquent), est que les portraits anciens nous intéressent seulement en tant que tableaux, que morceaux de peinture. « Nous n'avons pas connu les originaux, disent-ils, nous ne savons pas si tel chevalier, tel cardinal, telle marquise, étaient ressemblants à ces toiles, et cela nous importe peu : ces portraits ne doivent plus qu'à leur mérite pictural de figurer dans les musées, et il n'y figurent que pour nous faire admirer la science d'exécution d'un Bronzino, d'un Holbein, d'un Van Dyck ou d'un Reynolds. Nous passons avec indifférence devant des portraits qui ont peut-être été plus exacts, mais dont l'effet, la pâte, sont de qualité banale. Le portrait dont le modèle est disparu depuis longtemps devient un tableau, rien de plus. »

Cet argument est acceptable, à la rigueur, pour des modèles anonymes. Mais il ne vaut rien pour l'historien, le lettré, l'artiste même. Il est du plus haut intérêt pour eux de scruter certaines figures célèbres, de les contempler dans leur vérité, leur réalité vivante. Cette vérité, cette réalité, ils ne peuvent l'admettre que conditionnellement : mais elle revêt un caractère de certitude quand on examine l'œuvre des grands maîtres, la science scrupuleuse et profonde de leurs dessins. Nous pouvons être certains que les portraits

de la Joconde, de Saskia, d'Érasme, de Jules II, de Jean des Bandes-Noires, de Mahomet II, de Napoléon, furent de parfaites restitutions d'âmes sous les masques de chair, parce que toutes les autres œuvres de Léonard, de Rembrandt, d'Holbein, de Raphaël, de Titien, de Bellini, de David, entre cent exemples, nous montrent le prodigieux souci de vérité analytique, de fidélité dans le détail, qui furent les vertus de ces hommes de génie, malgré les dissemblances de leurs techniques. La valeur documentaire est ici unie à la valeur de beauté. Ces œuvres apportent une confirmation psychologique à l'historien, au savant, au poète, elles sont les illustrations, les preuves de ce que les livres nous ont appris. Et même les portraits d'inconnus ne sont pas que des témoignages du talent de leurs peintres : par leurs costumes, leurs accessoires, leurs signes de races, ils nous montrent l'homme relié à l'époque, ils nous font partager sa vie dans un temps révolu. Nous admirons en eux les réalisations volontaires d'un art anthropocentrique, psychologique, qui est l'art européen, l'art occidental par excellence, en contraste avec l'art des civilisations d'Extrême-Orient. Ces portraits d'inconnus ne nous sont pas étrangers : ce sont ceux d'êtres pareils à nos ascendants, ils ressemblent

à nos aïeux de sang, de race, d'idées, et nous nous en sentons solidaires.

Voilà ce qu'on peut dire sommairement du portrait et de l'importance de la ressemblance, à laquelle l'art contemporain sera, je le crains, bien éloigné d'apporter une contribution aussi riche aux yeux des penseurs de l'ethnologie à venir. Les conditions de véracité et de belle technique doivent être parallèles : celles de véracité doivent cependant primer les autres, la plus simple réflexion nous en convaincra. Si le peintre ne devait travailler que pour faire admirer plus tard ses talents dans les musées, le nu, le paysage, la composition lui en donnent toutes les occasions les plus variées et les plus libres : les portraits seraient inutiles. Le portrait pourra survivre en tant qu'œuvre d'art. Il appartient d'abord au modèle qui l'a voulu. Il vaut d'abord pour le temps où il est fait. Ainsi l'ont certainement souhaité et compris, d'accord avec leurs peintres, Monna Lisa, Saskia, Érasme, Jules II, Jean des Bandes-Noires, Mahomet II, Napoléon. Nous n'avons pas besoin de ces effigies pour mesurer la grandeur de tels artistes : nous avons la *Sainte Anne,* la *Ronde de nuit,* le *Christ mort, l'École d'Athènes,* la *Présentation de la Vierge,* les

Madones, le *Sacre*. La grande majorité des peintres célèbres ont tenu à faire leurs propres portraits, évidemment non pour témoigner de leur talent qu'ils affirmaient ailleurs, mais pour associer leur vie mortelle à leur vie spirituelle dans leurs chances de survivre, et pour nous donner le moyen de les mieux pénétrer. Ils ont appliqué sur eux-mêmes les principes qu'ils préconisaient dans l'analyse d'autrui.

Si le portrait doit d'abord appartenir au modèle, être fait pour lui, constituer une de ses possibilités d'imposer à l'avenir l'idée de ce qu'il fut, de survivre à sa dépouille mortelle, il résulte de ce qui précède que le véritable portrait doit être, de la part de son auteur, un acte volontaire d'*impersonnalité*. Je veux dire que la personnalité physique et morale du modèle doit primer toute considération. Pour la révéler sur la toile blanche, l'artiste et le modèle deviennent deux collaborateurs. S'il y a personnalité, il s'agit de celle du modèle, et non de l'autre. Je prends le terme et l'idée d'impersonnalité au sens où les prenait Flaubert dans sa conception du roman psychologique. Le peintre ne doit pas être guidé par l'ambition de faire un tableau dont on le louera, prétexté par une personnalité humaine se prêtant à ce dessein. Il doit mettre en œuvre toutes les ressources de sa divination et de sa technique préci-

sément pour que cette personnalité soit suscitée avec puissance, attire toute l'attention. Le comble de l'art du portraitiste doit être qu'on ne pense pas à lui, ou du moins qu'on n'y pense qu'après, bien après. Plus il se sera effacé, plus, par réaction, on s'émerveillera de ce que l'auteur ait été assez parfait pour se faire oublier et laisser toute sa place à la vie de la créature évoquée. C'est ce que Flaubert recommandait : jamais, selon lui, l'écrivain ne devait accaparer l'attention du lecteur : les personnages, seuls, : le tribut d'admiration au romancier ne devait être payé qu'à la fin de la lecture. Jusque-là, il devait rester caché : se déceler par un morceau de style, un effet de pure virtuosité, était une faute d'art. Dans le même sens j'ai entendu Whistler me dire qu'il passait trente séances à peindre un portrait, mais que la séance finale et capitale était celle où il effaçait toute trace de son minutieux travail de préparation d'exécution, afin que l'œuvre parût « née toute seule, faite par personne ». Et il me disait aussi que tout en estimant les impressionnistes il les trouvait anti-artistiques, parce qu'ils faisaient exprès de montrer par leur manière de peindre comment leurs effets étaient obtenus, « ce qui, avant tout, ne doit jamais être révélé au public ».

Cette impersonnalité volontaire, cette impartialité, n'ont

point été confondues avec l'insensibilité et la froideur. Nous en voyons peut-être l'exemple le plus absolu dans les petits portraits d'Holbein, et ils ne sont certes ni insensibles ni froids malgré leur facture serrée, ni leur précision de miniature, et la part restreinte que l'artiste y a faite au coloris. Comment donc un moderne peut-il obtenir cette impersonnalité voulue? Il semble que le moyen le plus sûr soit pour lui de se garder d'adopter une technique uniforme, de l'appliquer invariablement à tous ses modèles. C'est ce dont se garde Antoon van Welie, et il est, par là, presque isolé dans notre temps. Presque tous les peintres actuels ont adopté une technique, une manière. Elle est leur marque, elle les fait reconnaître dès le premier regard dans toutes les expositions. A cause d'elle on dit : « Ah! voici un Untel... » On s'y attend, sa disparition décevrait. Ils en usent toujours, pour peindre une femme brune, une fillette blonde, un vieillard, aussi bien qu'une figure de fantaisie : et ils réduisent tout ce qui se présente à cette unique formule, qui est pour eux le gage de leur personnalité artistique. Ils ne semblent jamais soupçonner que c'est là une erreur dans l'art du portrait, sinon dans le soin de la réputation. La modification de la technique selon les types leur paraîtrait le signe d'un éclectisme

Mme WITTOCK DE LANDEGHEM, Bruxelles *(Peinture,* 1918*)*.

Hélio Léon Marotte Paris

Mme BENOIST, Paris

(Dessin rehaussé en couleurs, 1920*).*

PHILIPPE BENOIST, Paris

(Dessin rehaussé en couleurs, 1920*).*

S. A. R. LE PRINCE CONSORT HENRY DES PAYS-BAS *(Peinture, 1923)*.

M. PAUL DESCHANEL *(Peinture, 1906)*.

Hélio Léon Marotte Paris

fâcheux, de cette impersonnalité dont ils redouteraient par-dessus tout d'être blâmés. Tout au plus conviendront-ils que l'huile, le pastel, l'aquarelle, l'eau-forte, la sanguine, seront plus ou moins aptes à telle ou telle figure : mais ce qu'ils appellent leur style doit rester invariable. Il faut un véritable courage pour braver l'équivoque de l'impersonnalité telle que je viens de la définir, et rejeter un préjugé qui semble atteindre aujourd'hui à la solidité d'un principe.

Antoon van Welie a rejeté ce préjugé moins encore par courage que par obéissance à une conviction rationnelle. Pour lui, le procédé est un moyen, et non un but, et le talent ne dépend pas du procédé, mais de l'art de choisir le procédé le mieux approprié au but. Pour lui, l'aspect du modèle décide du genre d'expression technique ou, si je puis dire, la nature a peint déjà ce modèle d'une certaine façon à laquelle il faut se conformer, et chaque modèle se présente avec sa technique spéciale, qui en est inséparable. Le modèle vivant est le premier exemplaire original de son propre portrait, dont le tableau ne sera en somme qu'une réplique. Antoon van Welie, devant l'être qu'il se propose d'exprimer, oublie systématiquement qu'il ait déjà peint, qu'il ait ou non une manière

à soi. Il ne veut pas « faire un van Welie ». Il veut réaliser le double d'une vie, autant que cela sera permis et possible. Les façons de peindre ne sont pour lui que des outils parmi lesquels il choisira, selon le caractère de la figure. Il lui importera peu qu'on ne reconnaisse point l'auteur, pourvu que la vie soit saisie et condensée. Il changera de manière, s'il le faut, dans chaque cas : le problème individuel déterminera tout. La signature seule démentira, quand le travail sera terminé, la volonté d'impersonnalité de l'observateur et du technicien.

Ce que d'autres considéreraient comme une versatilité, un manque de continuité, un accommodement éclectique, est donc pour Antoon van Welie la base même de l'art du portrait en vue de laisser toute prépondérance au modèle lui-même. Quand on examine un grand nombre de ses portraits, on reconnaît qu'ils sont divisés en cinq ou six séries de factures, et que ces factures correspondent, dans chaque groupe, à autant de classes de figures présentant des caractères analogues. Mais sa personnalité apparaît alors entière, et elle consiste précisément dans une malléabilité surprenante, un protéisme technique que je n'ai vu que chez bien peu d'artistes, une faculté de variété et d'adaptation qui équivaut à une authentique maîtrise de l'intelligence sensible. On ne sait où

le saisir, si l'on obéit à la conception de la manière uniforme, faisant partout reconnaître son adepte : mais il est ce qu'il faut partout où il faut, et après s'être fait partout oublier, il se révèle comme un profond et savant réalisateur, capable de s'identifier à tous les caractères humains qu'il a voulu définir. A cette malléabilité, à ce protéisme, s'ajoute dans le domaine mental une exceptionnelle divination psychique, c'est-à-dire ce qui, dans l'art du portrait, éclipse tous les mérites de palette. Antoon van Welie ne peint jamais avec la même présentation, les mêmes touches, le même style, une jeune fille, une femme âgée, un vieillard, un dignitaire d'épée, d'église ou de diplomatie, un poète, une mondaine, une paysanne. Autant de van Welies que de modèles. Mais il reste pleinement lui-même par sa façon de les regarder.

Cette divination de l'âme sous la peau le passionne. Il apprend par cœur le modèle, il en devine les idées, les sentiments, les goûts, il devient ce modèle lui-même, par un don d'assimilation presque redoutable. Pendant que cette assimilation se poursuit, la main trace le portrait, comme un graphique de clinique, la main trace sous la dictée de la pensée, l'homme commande le peintre qu'il surveille d'un regard de temps à autre, la main obéit au réflexe mental comme dans

les écritures nées sous le crayon des spirites. Le dessinateur et le coloriste appliquent leurs moyens, mais c'est le contemplateur qui pense et fait le portrait. Les couleurs, les traits ne sont admis qu'au degré où ils sont utiles pour traduire sur le masque esquissé les indications de pensée. Le mystère suprême du portrait, c'est la façon dont la vie de l'âme se révèle sur le visage par des indices matériels, un pli, une tache jaune ou rose, la saillie d'un muscle, indices auxquels la mort ôtera tout sens et qui sont pourtant les représentants des abstractions de la vie sentimentale et des évolutions cachées de la vie organique.

Là sont saisissables, par l'artifice du trait et de la tache, les fameux rapports du physique et du moral. Là se sont arrêtés passionnément les maîtres anciens. Là s'arrête Antoon van Welie, selon leur leçon ; et cela l'intéresse autrement que de faire admirer une facture « bien personnelle ». Qu'est-ce qu'une satisfaction aussi pauvre, auprès des joies d'une pareille passion ? Cette facture est sans dépendance d'école, à la fois classique et moderne. Classique, parce qu'elle accorde au dessin toute sa prééminence dans l'art d'exprimer ; moderne, parce qu'elle réduit au minimum les moyens eux-mêmes de cet art. Il est incontestable que la couleur n'est que l'acci-

S. S. LE PAPE PIE X *(Dessin)* Étude pour le grand portrait, 1905.

Son Ex. JHR MR. A.-P.-C. VAN KARNEBEEK, Palais de la Paix, La Haye.
(Peinture, 1923).

GABY DESLYS *(Dessin en couleurs,* 1911*).*

Hélio Léon Marotte Paris

Mme GEMMA BELLINCIONI dans *Cavalleria Rusticana*.
(Fusain, 1923).

Mme GEMMA BELLINCIONI dans *Carmen*
(Pastel, 1923).

dentel élément dans l'ensemble de l'expression; ce n'est que l'apport fugace de la lumière; les plus grands coloristes peuvent d'ailleurs l'être dans le blanc et le noir : le dessin seul est le maître-d'œuvre du portrait, l'architecte, le géomètre de la physionomie. La notation du teint, de la nuance, des prunelles, accentue la ressemblance : elle ne la détermine pas. Le caractère du dessin est fondamental. La couleur a ses modes ; le dessin n'a pas de dates. Un beau dessin est de tous les temps. Il recèle une magie durable en quelques traits décisifs qui ont toujours soutenu l'observation.

Ce sont ces traits qu'Antoon van Welie recherche. Qu'il peigne en pleine pâte, ou qu'il se borne à faire un dessin aux trois crayons sur un papier teinté, ces traits, leur détermination, leur mise en valeur, restent pour lui l'essentiel, car ils suggèrent tout l'être étudié, et il y a des dessins de maîtres qui suggèrent même la couleur ; ils délimitent si bien les plans que nous en supposons les nuances respectives. Les nombreux dessins rehaussés d'un peu de pastel ou de sanguine par Antoon van Welie sont aussi « peints » que ses peintures à l'huile, bien qu'ils tendent tous à l'élimination de tout ce qui ne contribue pas à renforcer l'expression de la

vie, de tout ce qui ne sert qu'à faire louanger l'adresse du peintre.

Quand un portraitiste est parvenu à ce degré de méditation sur son art, il a dépassé l'idée banale de la ressemblance équivalente à une copie exacte et photographique des visages, sorte d'honorable industrie : il lui faut adjoindre à la vivacité de son œil, à l'habileté de sa main, à sa mémoire des recettes d'ateliers, le don de pénétrer les caractères, et l'amour d'exercer ce don. Il lui faut être expert dans l'appréciation sagace et rapide des hommes et des femmes, dans quelque classe sociale et dans quelque pays qu'il se trouve. Il lui faut avoir les curiosités tenaces et impartiales du romancier, du médecin, du voyageur, la passion lucide du vrai, la connaissance approfondie du monde. Antoon van Welie a les unes et les autres. Assurément sa conscience de peintre a été formée, loin de l'académisme comme de l'impressionnisme, à une époque où les tendances idéalistes régnaient encore. Elles s'étaient manifestées en Angleterre par le préraphaélisme de Hunt, de Watts, de Millais, de Rossetti, de Madox Brown, de Burne Jones succédant à l'art grandiose et bizarre de William Blake ; en Belgique, par Fernand

Khnopff ; en Suisse, par le Hodler de la première manière ; en France, par la filiation Chassériau-Gustave Moreau-Puvis de Chavannes ; en Allemagne, par Bœcklin, et dans les autres arts par le wagnérisme et le symbolisme français. Il est visible que van Welie, portraitiste, a toujours été obsédé par ce que Watts appelait *the dweller in the innermost*, « l'habitant du plus intérieur. » La technique lui a paru être l'humble et impersonnelle servante de cet habitant. Mais il ne s'est point égaré dans les rêveries des « peintres de l'âme » arrivant à sacrifier le caractère des êtres à des effets conventionnels, à des attitudes faussement extatiques. Il a été préservé par la grande passion de la vérité observée qui était en lui, et où reparaissait, malgré des transformations d'apparence, son origine néerlandaise. Il a conçu avec bon sens et dessiné avec véracité, sachant que « l'habitant du plus intérieur » réside en la créature la plus banale, et que l'art du physionomiste, c'est de l'en faire surgir.

Ces principes généraux de l'art du portrait, un artiste comme Antoon van Welie, non limité à son métier mais curieux de toutes les formes intellectuelles, devait les appliquer avec un plaisir tout spécial à l'éude des quelques physionomies

d'artistes qu'il lui a été donné de dessiner et de peindre. Il y a cherché, sous la ressemblance matérielle, la « vie seconde » et, dans les portraits d'acteurs représentés dans le costume et l'attitude d'un rôle, il y a une « vie troisième ». Un acteur est d'abord ce qu'on voit à la ville, l'homme ou la femme. Il est ensuite ce qu'il est plus réellement, son lui-même intérieur. Il est enfin le personnage qu'il représente, et dont la personnalité fictive se mélange à la sienne, l'envahit, la dépossède, lui transforme l'âme autant que le masque. Noter cette transformation, cette dépossession, est pour le portraitiste réellement psychologue un régal, le plaisir d'une difficulté à surmonter. Il y a là toute une gamme de subtilités. Le dessinateur établit une échelle de comparaisons entre les trois ordres de vie.

On peut s'en rendre compte, par exemple, par la façon dont Antoon van Welie a différencié trois dessins d'après Sarah Bernhardt, tant de fois reproduite. L'un représente l'illustre artiste en costume de ville, avec un costume clair, une écharpe blanche, un grand chapeau noir orné de plumes noires. Le second la montre dans le rôle de Cléopâtre, coiffée de lotus sur sa chevelure déroulée. Le troisième la présente dans le rôle de Jeanne d'Arc, en simple tunique,

Mlle LOUISE WADDELL, New-York *(Pastel, 1924)*.

TÊTE DE POÈTE *(Fusain,* 1916*)*.

LE PEINTRE LOUIS APOL *(Dessin en couleurs,* 1920*)*.

M. ACKERMANS *(Peinture,* 1915-1916*).*

Hélio Léon Marotte Paris

LADY JOHNSTONE, Londres
(Pastel, 1917).

M. LE CURÉ VERBRAAK, Musée Boymans, Rotterdam.
(Peinture, 1921).

les cheveux dénoués sans aucun ornement. Il est très intéressant de noter d'une image à l'autre les modifications du regard et de la physionomie qu'impose à son propre masque la volonté intelligente de la tragédienne, en se reportant au dessin où elle est simplement « elle-même ». On reconnaît toujours Sarah Bernhardt, c'est bien elle dans tel ou tel rôle, elle n'abdique pas totalement son individualité, les fards et les artifices propres aux comédiens n'arrivent pas à modifier absolument ses modelés et son célèbre regard. Cependant elle réussit à donner dans *Cléopâtre* une expression de volupté et d'amertume intenses, dans *Jeanne d'Arc* l'expression de l'extase, de la volonté surmontant l'angoisse physique. Ici elle est une Orientale somptueuse et luxurieuse, là une vierge française du XV^e^ siècle. Ces profondes dissemblances de dates, de caractères, de races, l'actrice les indique simplement par les transformations des prunelles et de la bouche. Le dessinateur les observe. Mais en même temps le don de véracité qui est en lui le conduit à noter, sur le visage de la Jeanne d'Arc, le rapport d'âge existant entre Sarah Bernhardt en 1913 et l'héroïque adolescente qu'elle incarne, ceci par d'imperceptibles modelés des commissures de lèvres, des joues et du menton, par la façon très particulière dont les dents se

révèlent sous un retroussis qui, avec la forme triangulaire des yeux, apparente la physionomie de l'actrice à celle des félins.

Le même souci de poursuivre les transformations s'atteste, avec le même bonheur, dans les divers portraits, sanguines ou dessins rehaussés, qu'Antoon van Welie a fait de la tragédienne hollandaise Mme Théo Mann-Bouwmeester, figure violente, mélancolique et lasse, relativement au portrait peint qui la restitue, somptueuse et hiératique, dans le rôle d'Adrienne Lecouvreur travestie en tsarine. La figure de cette artiste renommée a d'autre part donné lieu à une fantaisie amusante et significative. Le peintre l'a vue un jour jouer le rôle d'une courtisane actuelle, d'une habituée de grands bars et de music-halls, dans une pièce se passant au cabaret. Il en a fait très rapidement une large esquisse au pastel. Et il a mis de la coquetterie et de l'ironie à la traiter de façon tout impressionniste. Le morceau improvisé est étonnant de hardiesse, de verve, de sûreté. Il est aussi audacieux que toute œuvre similaire de Toulouse-Lautrec, de Bottini, de Louis Legrand, et il ferait sensation dans un « Salon d'Automne » parisien. Toutes les recettes à la mode y sont spirituellement pastichées. Mais, ayant pris plaisir à montrer qu' « il pouvait

faire cela aussi », Antoon van Welie n'a pas récidivé, et cette sorte de charge d'atelier, dont beaucoup se contenteraient comme œuvre complète, reste unique dans sa production.

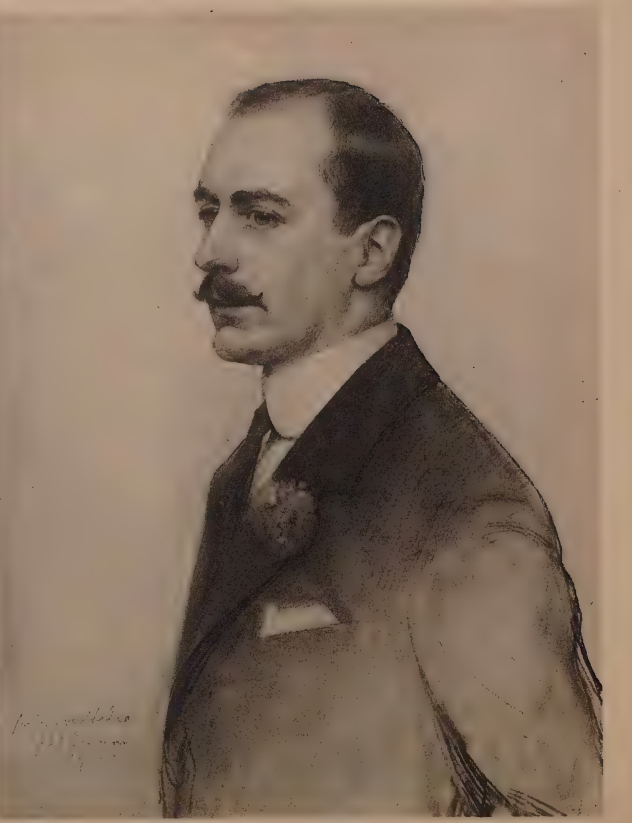
Il est advenu à la diseuse célèbre qu'est Mme Yvette Guilbert une assez singulière aventure. Elle a conquis prestige et fortune en détaillant avec beaucoup d'originalité un répertoire fort contestable. Elle avait cependant un amour sincère et éclairé pour la vraie poésie : on ne lui a point permis de le manifester. Ce n'est que tardivement que l'indépendance acquise lui a assuré le moyen de recommencer une carrière dans un sens fort dissemblable du genre consacré par son nom, et de devenir tout à fait elle-même, de révéler des ressources pathétiques que l'ancienne « divette aux longs gants noirs », si chère au public des music-halls d'antan n'avait pu que faire soupçonner. C'est cette seconde Yvette Guilbert, archaïsante, tendre, naïve, émue, qu'a peinte Antoon van Welie, en montrant l'expression de mysticité mélancolique, de grâce alanguie, que l'âme de cette artiste très intelligente a imposée à un masque jadis « bien parisien » et même un peu faubourien. Il y a par contre l'indication de tous les signes anglo-saxons dans le dessin où, en

quelques traits cursifs, se montre la psychologie de la danseuse Isadora Duncan : figure d'un mouvement passionné, semblant encore frémissante de l'animation de la danse, figure ardente, dure, fatiguée, tirée, dont une volonté impérieuse crispe la narine et la bouche, emplit d'orgueil les regards insistants. Nul contraste plus grand avec les dessins exécutés en marge d'un portrait peint de la grande cantatrice italienne Mme Gemma Bellincioni. Nous avons ici l'Italienne tout entière, avec son teint mat, sa lourde chevelure d'ébène, ses yeux brûlants sous de forts sourcils, l'exubérante vitalité d'un visage irradiant la passion sensuelle : masque fastueux, théâtral, romantique, purement latin, d'une créature qui, dans la vie privée comme dans la vie d'actrice, reste sincère et conforme à la riche instinctivité de sa nature. Antoon Van Welie a donné diverses variantes de cette belle figure. Tantôt elle apparaît dans le rôle de Santuzza de *Cavalleria Rusticana*, douloureuse et ardente, les yeux levés au ciel. Tantôt, en un large et audacieux fusain, c'est une violente *Carmen*. Tantôt c'est la *Tosca*, au moment où, dans un grand pastel plus poussé, venant de poignarder Scarpia, elle va poser auprès du cadavre deux bougeoirs allumés. Enfin, deux légers dessins rehaussés d'après Mlle Sorel en costume Louis XV

S. A. R. LA DUCHESSE DE VENDOME,
née PRINCESSE HENRIETTE DE BELGIQUE *(Peinture, 1923-1924)*.

BARONNE VAN GEEN

(Dessin en couleurs, 1922*).*



LE COMTE JULES DE LINDEN

(Dessin en couleurs, 1912*).*

Hélio Léon Marotte Paris

LA CLEF DU MYSTÈRE *(Dessin en couleurs).*

Collection de Mme Trepka Bloch, Copenhague.

Mme C.-C. VAN MENS, Rotterdam
(Peinture, 1919).

Mme VERNEUIL, petite-fille de Mme Sarah Bernhardt.
(Dessin rehaussé en couleurs, 1913).

et la ballerine Gaby Deslys, morte très jeune, suffisent, bien que semblant effleurer à peine le papier, à définir parfaitement la beauté « officielle » de la première, et à révéler chez la seconde une bonté et une mélancolie délicates, « sa nature seconde ».

L'étude des hommes, acteurs ou écrivains n'a pas moins intéressé Antoon van Welie. Il a peint à l'aquarelle un admirable portrait du tragédien hollandais Eduard Verkade, dans le rôle d'Hamlet, visage glabre, maigre, pâle, où sous les épais cheveux bruns en frange s'ouvrent des yeux d'une intensité extraordinaire, emplis de douleur et d'anxiété. Il a fait un crayon au puissant modelé d'après l'acteur de Max dans le rôle de Pétrone, de *Quo Vadis?* C'est sans doute la plus complète, la meilleure effigie qui existe d'après ce tragédien d'une si forte personnalité qui, lui aussi, demeure presque pareil à lui-même dans ses rôles, et qui possède le masque le plus tourmenté, ravagé et beau qu'on ait jamais pu souhaiter à un roi de la scène dramatique. Un portrait d'Edmond Rostand a donné à merveille l'aspect d'élégance un peu maniérée, de distinction cherchée, de dandysme du poète vers la quarantaine, son air étudié, à la fois fringant et fatal, provocant et cérémonieux. L'étude au crayon et à la

sanguine du poète et historien Boyer d'Agen est techniquement comparable aux plus parfaits dessins de l'école de Clouet ; les rapports d'une mentalité individuelle et de l'hérédité d'un terroir y sont nettement définis. Il en est de même pour le médaillon qui réunit les têtes du poète Paul Fort et de sa femme. Enfin, Antoon van Welie a réalisé deux images de deux des plus renommés écrivains de son propre pays. Elles présentaient les contrastes psychologiques les plus intéressants.

M. Willem Kloos, le front appuyé sur la main, révèle la tête puissante et grave d'un penseur émacié par l'étude, d'un contemplatif énergique, d'un homme profondément simple et bon, nature noble et haute regardant l'existence avec pitié. Le charmant portrait de Louis Couperus en habit de soirée, la boutonnière fleurie, définit tout au contraire l'esthète sceptique et raffiné, le causeur mordant et savoureux. La sûreté et le contentement de soi se lisent aussi bien sur cette figure rasée, au teint frais, à la calvitie distinguée, au regard brillant, à la moue tout ensemble amère et dédaigneuse, que dans la pose des mains baguées, soignées et précieuses comme tout le corps l'est de sa pose confortable en un large fauteuil, entre des fleurs et des livres. Couperus

jouit de la vie, M. Kloos la pense. De telles images ne sont pas seulement propres à contenter l'amateur d'art par la science du dessin et du coloris ; le romancier, l'essayiste, le critique y trouveront de sûres déductions des caractères, et le physiologiste pourra les considérer comme des documents sur l'état organique et la qualité des réflexes nerveux. Le « liseur des pensées » pourra en faire état. La vie est ici pénétrée du dedans au dehors comme du dehors au dedans avec une attention méticuleuse, une ténacité parfois corrosive comme la morsure de l'eau-forte. L'idiosyncrasie est déduite d'une série de mensurations mentales avant que la main n'ait commencé de synthétiser sur le papier la série des mensurations physiques. De tels portraits sont « la somme » de leurs modèles ; à les bien examiner, on est renseigné à fond.

J'en dirai enfin autant de cet admirable portrait, sévère et calme comme un Bronzino ou un Moroni, peint par Antoon van Welie d'après le docteur Bredius, l'une de lumières de l'étude des peintres anciens, l'une des gloires de la critique contemporaine. Tout, en ce tableau où un homme en sombre, confortablement assis, les mains inoccupées, regarde devant lui à la fois avec fixité et rêverie, tout

raconte la vie d'un savant, sa belle mentalité équilibrée, son cerveau vaste où les notions s'alignent en ordre innombrable et logique, son énergie de doctrinaire, son dédain de tout ce qui n'est pas l'étude, son détachement, ses goûts simples d'homme avide de penser, l'harmonie d'une existence studieuse, saine, l'hérédité d'une race forte et maîtresse d'elle-même. L'ancien conservateur du Mauritshuis, le commentateur de Rembrandt et des Primitifs, vit là tout entier. Et le dessin n'est pas moins beau qui fait vivre le masque de bonté et de nervosité du peintre hollandais Louis Apol, virtuose des sites neigeux et crépusculaires de son pays. Mais que d'autres encore ! Il y a au Palais de la Paix à La Haye un portrait du ministre d'Etat Van Karnebeek, c'est, sur le fond sombre, le plus simple, le plus sobre, une merveille d'étude psychologique et d'exécution picturale par le modelé de la tête pensive et des mains nerveuses. Le portrait du sculpteur José Dupont professeur à l'Académie Royale d'Anvers, les bras croisés, en blouse de travail, assis devant un bas-relief, n'est pas moins beau. Et on peut admirer de même l'effigie du D^r^ Loder président de la Cour de Justice internationale avec sa toge somptueuse, son rabat de dentelles, sa face énergique et spirituelle auréolée par des cheveux blancs, et ses étonnantes mains.

S. S. LE PAPE BENOIT XV *(Peinture, 1920)*.

Mme Veuve VOLZ, La Haye *(Dessin en couleurs, 1919)*.

M. A.-W. VOLZ, La Haye *(Peinture, 1922)*.

LE BARON BENTINCK TOT BUCKHORST *(Peinture, 1919)*.

M. P. MENSO *(Dessin en couleurs, 1916).*

LA MARQUISE D'ANGLESEY *(Dessin en couleurs, 1910).*

Antoon Van Welie est un des très rares dessinateurs de l'Europe actuelle pour qui l'analyse des mains soit encore un objet de révélation psychique, et qui possède encore la science de les exprimer dans toute leur vie significative. A une époque où les peintres éludent les mains ou les ramènent à un type uniforme, l'intuitif Hollandais les différencie et pousse à l'extrême leur étude, autant que celle des visages.

J'en viens enfin à un grand portrait collectif récemment exécuté, commande officielle à laquelle l'artiste a su donner le style des anciennes représentations corporatives de son pays. C'est le Comité de la Société de surveillance maritime, à La Haye. Huit personnages sont groupés autour d'une table où, auprès d'une mappemonde, s'entassent livres, encriers et papier. Huit messieurs âgés, froids, sévères, vêtus de noir, écoutant la motion que lit leur président debout. On mesure toute l'aridité d'un pareil sujet pictural, traité tant de fois avec une médiocrité qu'excusait le défaut de tout détail pittoresque, la banalité du costume moderne, l'austérité des expressions de juristes. Mais Antoon Van Welie a su disposer ses personnages de façon naturelle et aisée en donnant à chacun la pose appropriée à son caractère. Il a su placer les huit taches claires des têtes selon une certaine inflexion de la ligne générale,

rompant la monotonie. Il a su profiter du moindre détail pour retenir et distribuer la lumière. Il a animé le fond par l'éclair d'une vitre d'horloge, l'apparition d'un cadre de paysage. Il a suggéré l'atmosphère d'une calme pièce ombreuse. Et ainsi se présentent, avec dignité, avec force, ces portraits dont chacun est — on peut en être sûr sans même connaître les modèles — est une restitution documentaire complète, un document de caractère. Une pensée commune, une attention intense relient, tous ces hommes dévoués à une même tâche. Nous vivons dans une heure singulière où la ressemblance est méprisée comme une vertu de photographe par les peintres qui s'obstinent cependant à faire des portraits rappelant vaguement les modèles. Antoon Van Welie, étranger à cette folle erreur, « fait ressemblant », Et quand des fantaisies plus ou moins brillantes auront perdu leur intérêt, on reviendra à des portraits comme les siens pour savoir ce que furent vraiment les hommes qui comptèrent dans son temps et dans sa patrie, Un tableau comme celui-là est non seulement un document historique, mais une évocation de race. Il est profondément Hollandais. Et je ne peux, en le regardant, m'empêcher de songer à ces études que le peintre faisait trente ans plus tôt, à l'Académie d'Anvers : par exemple, à cette toile représentant l'intérieur

d'une classe. Lumière froide d'un vitrage, murs nus où, sur des planches, s'alignent des bustes de plâtre, jeunes gens dessinant ou peignant devant leurs chevalets, adolescent nu gardant la pose sur une table à modèle drapée d'un tapis bariolé. Cela est poussé au dernier degré de l'exactitude dans la recherche des formes et de l'ambiance. Certes, la composition est réaliste, l'exécution sèche, et il ne s'agit encore que d'un devoir d'élève. Mais si Antoon Van Welie n'avait pas fait ce devoir-là, et bien d'autres, avec tant de science, de fidélité, d'application, de respect de la vérité immédiate, il ne serait pas devenu le grand portraitiste qu'il est, un des très rares hommes auxquels puisse s'adresser avec confiance, actuellement, celui qui souhaite voir réunir dans son portrait la réalité physique la plus fermement définie, et la suggestion de la pensée qui se révèle à nos yeux à travers la chair.

IV

LES PORTRAITS DE MONDAINES, DE DIPLOMATES, DE MONDAINS

Ce qu'on appelle « le portrait mondain » est un singulier sujet de malentendu artistique. Pour certains peintres et critiques, et même pour une partie du public, il est synonyme de frivolité, comme le « portrait officiel » est synonyme de convention et de routine. Le portraitiste mondain passe à leurs yeux pour être un flatteur, s'apparentant au couturier, dominé comme lui par le caprice de la mode à moins que l'un et l'autre ne la décrètent. Le portrait mondain est un objet d'apparat, composé pour s'harmoniser à un riche ameublement, pour idéaliser une femme élégante, et constituer un

des témoignages visibles de son rang et de son opulence. Ceux qui pensent ainsi ajoutent que, par là-même, les conditions de vérité profonde et de style passent au second plan. Le peintre qui exerce un tel métier doit avant tout plaire, enjoliver le modèle, et déployer une vaine virtuosité dans la représentation des bijoux, des dentelles et des étoffes. Il doit viser à l'effet, à la grâce, à un certain maniérisme, dans la transcription de femmes qui ne songent qu'à l'effet, à la grâce et au maniérisme pour mériter des succès dans la comédie mondaine. Ce sont en quelque sorte des actrices-autoresses, improvisant sans cesse leur propre pièce, ne s'appartenant pas, ne se retrouvant en face d'elles-mêmes qu'à de rares heures où elles cachent leur lassitude et leur satiété, s'habituant à une existence si factice, si remplie et si vide tout ensemble, qu'elles ne peuvent avoir de vie profonde et par conséquent livrer à l'étude d'un artiste une réelle personnalité.

Ce jugement sévère, impliquant un discrédit, est certes souvent justifié par les modèles et par les œuvres qu'elles inspirent. Le peintre mondain n'allie généralement que trop la banalité du photographe à la préciosité de la modiste, et il exécute en série des effigies dont il n'y a rien à retenir quand

on demande à une œuvre d'art ce qu'elle doit et peut réellement comporter. Il n'en est pas moins vrai que, là comme partout, l'œuvre vaut ce que vaut l'ouvrier. Les portraits du passé que nous admirons infiniment n'ont pas été autre chose, sous le pinceau de Titien, de Velasquez, de Van Dyck, de Reynolds, de La Tour, de Raphaël, de Hals, de vingt autres génies, que des portraits « mondains », des portraits de princes ou de grands bourgeois, richement payés et faits pour attester le faste et la puissance de ceux qui les commandaient. Ces maîtres ont su pourtant y mettre autant de profonde signification humaine, d'analyse, de caractère, que dans des figures imaginées ou des effigies de guerriers, de religieux, de plébéiens. Nous ne savons pas s'ils ont obéi à la mode et flatté leurs modèles ; le résultat nous apparaît magnifique, et plein de motifs de songe.

Il n'y a aucune raison esthétique pour que le portrait qu'on appelle mondain ne soit pas porté au plus haut degré de l'art. Ses prétextes de beauté ne sont pas contestables ; et même ils prennent plus de force que jamais en une époque d'égalité dans la banalité. Le costume de l'homme, jadis aussi coloré et aussi précieux que celui de la femme, a perdu tout prestige et est même arrivé à un tel degré de nullité esthétique

qu'il est une gêne pour tout peintre condamné à exercer sa virtuosité sur l'habit, la redingote, le veston, et les immanquables tuyaux de linge empesé qui encerclent uniformément les mains et les cous, sans même parler des affreux chapeaux. La robe de la femme, seule, demeure dans notre temps un motif de luxe, de fantaisie chromatique, de ligne et de style; elle est le dernier décor humain, la dernière ressource du peintre. Mais rien ne décrète que ce décor ne doive rehausser qu'une poupée, simple motif à ce déploiement d'élégances ornées, comme semblent le prétendre les détracteurs de ce genre de peinture. Les femmes du monde sont des femmes habituées à contenir des impulsions, des passions, des souffrances qui n'existent qu'avec plus de force parce qu'elles sont contenues. Chacune recèle sa tragédie cachée, et c'est là que peut intervenir le rôle divinateur du dessinateur amateur d'âmes. Sa curiosité doit être aiguisée par le mystère de la dissimulation conventionnelle. Dans un milieu où tout se dit à demi-mot, il faut qu'une peinture de figure suggère tout par la nuance, qu'elle aille chercher sous cet être social qu'on appelle la femme du monde la seconde vie de la femme réelle.

C'est ce qu'a compris de suite Antoon van Welie lorsque

WILLEM KLOOS. Musée de La Haye *(Pastel, 1923)*.

SAINTE CÉCILE. Collection de M. A.-W. Volz, La Haye. *(Peinture, 1899).*

Mme DEDDES ET SES ENFANTS *(Dessin en couleurs,* 1919-1920*)*.

Hélio Léon Marotte Paris

Mme VORLEY WRIGHT, Chicago *(Pastel, 1924)*.

l'existence l'a conduit à peindre des mondaines. Et cette idée l'a frappé au point qu'il l'a exprimée en un de ses premiers tableaux, la *Femme au masque*, sur lequel je reviendrai, et qui est tout ensemble un portrait et une œuvre allégorique. Mais cette recherche de la vérité cachée, de la personnalité sous la convention du rang et de la caste, ne s'applique pas seulement aux instincts, aux passions des femmes jeunes et belles. La longue habitude d'une vie raffinée, d'une politesse traditionnelle, d'une jolie discipline morale et physique, donne aux femmes âgées, méditant dans leur automne, cette exquisité mélancolique qui est la plus rare fleur du luxe et de ce qu'on nomme l'aristocratie. A cette période elles sont plus libérées, elles ont payé du renoncement à l'amour et à l'ambition de briller le droit de voir, de se reprendre, de mûrir la leçon de leurs souvenirs, de juger en spectatrices la comédie où elles furent actrices; et c'est là encore que l'artiste doué de réflexion sagace peut inscrire de subtiles remarques sur ces visages où les années ont fait mordre leur eau-forte en traits si finement corrosifs, et auprès desquels les visages des jeunes mondaines ne sont que pages blanches et n'ont que le charme éclatant et apparentiel de la fleur ou du fruit.

En vérité, le portrait de mondaine n'est point seulement

un des plus beaux prétextes à susciter les joies de la ligne décorative et de la riche couleur — ce qui déjà est un mérite pictural incontestable dans notre temps banalisé. L'étude du visage et des mains d'une mondaine déclinante, lasse de sa « commedia dell' arte », s'abandonnant à « un grand nonchaloir chargé de souvenirs », selon l'expression de Mallarmé, revoyant ses joies et ses deuils, possédant l'expérience et peut-être la foi, cette étude peut être, pour un artiste sachant voir, aussi féconde et intense que celle des faces d'un philosophe, d'un poète, d'une mystique. Et quand il se trouve en présence de femmes descendant d'une longue lignée, il peut aussi s'attacher à l'analyse subtile des stigmates de la race, des signes de la sélection, de la consanguinité, qui se révèlent d'autant plus fortement qu'a disparu l'impersonnalité de la jeunesse et que la vie a commencé d'inscrire le bilan intérieur sur les physionomies.

La *Femme au Masque*, qui date de 1911, et qui fut fort remarquée et reproduite, a entre autres mérites celui de se placer pour ainsi dire au centre de la série des portraits mondains d'Antoon van Welie, en offrant l'exemple d'une œuvre à la fois réelle et symbolique, véridique et imaginée,

participant de la composition tout en restant spécifiquement un portrait. Une femme intelligente et d'esprit libre pouvait seule se prêter à une telle interprétation d'elle-même. C'est Mrs Adams Beck, de Londres. Elle se présente debout, en un long manteau sombre, avec une étole de fourrure laissant entrevoir les riches joyaux du corsage, et un vaste chapeau noir ennuagé de tulle. L'ensemble est d'une distinction extrême et d'une absolue sobriété. Le visage au front découvert, encadré de beaux cheveux qui s'argentent, est d'une finesse charmante. Mrs Adams Beck tient négligemment du bout de ses doigts gantés de blanc un masque féminin. Et elle cesse alors d'être Mrs Adam Beck pour devenir la symbolique *Femme au Masque* : car ce qu'elle tient, ce qu'elle désigne avec une ironie discrète et hautaine, c'est l'effigie de son propre visage. Mais cette effigie, ce double, est elle-même et une autre qu'elle-même. Ce masque qu'elle a ôté un instant est rieur, aimable. C'est la figure de la mondaine, toute imprégnée de la gaîté conventionnelle qu'il faut mimer et promener dans le monde, la figure apprêtée, rajeunie, la figure connue de toute une élite, celle qu'on s'attend à voir partout et dont les amis ou les indifférents garderont l'image. Mais comparons-la au visage vrai. Celui-là ne sourit pas. Il

est doux, mais empli d'une lassitude infinie. Le travail sournois de l'âge qui vient s'y révèle avec une subtilité cruelle, aux tempes, aux conjonctives, aux commissures des lèvres minces, au cou soutenu et dissimulé par un haut col de dentelles.

Combien cette femme est excédée de sa vie représentative! Combien, d'ailleurs, dans sa vérité amèrement mélancolique, elle est plus attachante, plus prenante, plus caractérisée, plus personnelle et plus belle que le masque qu'elle a ôté! Elle va le laisser tomber comme le vêtement vain de son âme. Entre le masque de soie ou de cire et le masque de chair vivante, sous la ressemblance fidèle l'artiste a noté par ses traits imperceptibles et précis les différences d'expression que l'âme impose à la forme. Ainsi s'est-il élevé au symbole par généralisation. Ce portrait d'une individualité est devenu le portrait synthétique de la femme du monde, la fantaisie est devenue un motif de méditation.

Derrière cette figure, le peintre a légèrement indiqué quelques détails allégoriques. Une porte close sur un perron, d'où la *Femme au Masque* vient de descendre : un sphinx sur une balustrade sous laquelle un mascaron grimaçant verse de sa baulèvre de l'eau dans une vasque : un arceau de

cloître où pénètrent des pénitentes blanches et noires. Ce sont là des velléités du temps où Antoon van Welie était préoccupé des tendances du préraphaélisme, auxquelles son esprit fut presque tangentiel durant quelque temps. Ces « armes parlantes » de l'idée, ces emblèmes, attirent peu l'attention, et sont à mon sens inutiles. Il n'est nullement besoin d'eux pour faire comprendre que cette créature humaine a fermé la porte derrière elle, que des pensées lentes, résignées, traversent son âme au bruit monotone de l'eau qui mesure le temps comme le fait l'antique clepsydre : et elle est plus sphynge que le sphinx lui-même. Tout son mystère est dans le calme énigmatique du geste par lequel elle écarte d'elle-même sa fausse joie, dans l'insistance du regard triste ouvert en ce visage pâle que la main gauche découvre en écartant l'ample voilette noire. Cette femme nous indique toute les variétés dont elle se dépouille à cette minute confidentielle où l'artiste l'a vue. Les accessoires peuvent ici faire parler de « peinture littéraire ». Mais la figure présente l'association parfaite d'une idée générale et de sa forme où elle est inscrite, le tableau n'excède pas les moyens strictement licites dans le domaine pictural.

Derrière la porte qu'a close sur soi cette figure synthé-

tique, s'ouvre la galerie des effigies mondaines entreprises par Antoon van Welie dans l'esprit que je viens de définir.

Elles ne sont à peu près jamais évoquées dans un décor, sauf celle qui montre, au théâtre, une jeune blonde d'une beauté délicieuse, vêtue de blanc avec un grand chapeau noir, la lorgnette brillant dans sa main gantée. Un homme en habit est debout derrière elle, d'autres s'entrevoient dans une loge. Cette œuvre séduisante est un portrait, mais traité « quasi una fantasia ». L'étude du caractère, capitale pour Antoon van Welie, l'engage à réduire au minimum les accessoires, fauteuils, fleurs, fonds de tapisserie, et même, dans les dessins rehaussés de sanguine, de pastel dur ou d'aquarelle, à présenter les têtes sur la tonalité même du papier avec, rarement, un frottis de fusain ou de crayon. Ceci est le cas de l'admirable portrait de lady Johnstone, de Londres. Elle est vue à mi-corps, assise, la main soutenant le coude du bras gauche dont la main repliée soutient le menton. La chemisette claire à grand col noir, la main droite, les bras, sont à peine ébauchés, la figure apparaît sur un fond gris et noir, tout est d'une exécution d'esquisse large et sommaire. L'intérêt se concentre rigoureusement sur le visage couronné de cheveux bouclés, bruns, se mêlant de

traits d'argent : visage de femme très intelligente, très énergique, à la bouche violente, aux narines frémissantes, aux magnifiques yeux brûlant d'une vie intense, d'une ardente curiosité, exprimant l'attention tenace, l'ironie, l'amertume, l'orgueil, la hantise du passé et de l'au-delà : visage en vérité troublant, à la fois clair et énigmatique, d'Anglaise aristocratique, raffinée, mais ayant su outrepasser le « cant » et les conventions de la « gentry » pour aller au profond de la vie et de l'art.

La psychologie de toute une caste féminine peut se lire sur cette figure, dont avec le blanc et le noir, le coloriste a su faire un morceau de peinture complète, la révélation d'une nature dont, si jamais on doit rencontrer le modèle lui-même, on saura d'avance les données principales. Ce merveilleux dessin, d'une science si achevée sous un aspect technique si simple et semblant presque improvisé, mérite vraiment qu'on dise de lui ce que La Tour disait de ses propres œuvres : « Je descends au fond de mes modèles et je les remporte tout entiers ». J'ai déjà cité ce mot pour indiquer le but essentiel des vrais portraitistes. Mais j'ose ajouter, en la redisant, que l'orgueilleux La Tour se vantait un peu. Il a restitué avec maîtrise le physique de ses masques humains,

mais non toujours leur vie psychologique. Exécutée comme un La Tour, du moins comme une des ébauches passionnantes du musée de Saint-Quentin, l'œuvre d'Antoon van Welie dont je parle ici va autrement loin dans la recherche de « the innermost ». C'est bien une tête moderne analysée par un moderne avec la sagacité fiévreuse, l'insistante nervosité de notre temps, un dessin conçu comme George Meredith traitait, la plume à la main, les portraits de femmes.

On trouvera autant de divination, en un sens tout différent, dans un dessin d'après lady Anglesey, où l'aristocratisme se nuance de douceur quiète, et dans le portrait plus solennel de Mrs Speicer, portrait d'apparat en robe de soirée avec une riche étole de fourrure neigeuse, attitude fière, carnation fraîche et éclatante. Ces visages fort dissemblables sont unis par le caractère physiologique et l'expression propres à la race britannique. Le peintre excelle à préciser les signes constitutifs du type; qu'il travaille en Angleterre, en Italie ou en Hollande, on ne saurait hésiter sur la naissance et l'hérédité de ses modèles. Il a notamment conduit l'art idiosyncrasique à un rare degré dans la série de ses effigies de l'aristocratie néerlandaise. Il y a là une très vieille noblesse, une des

Mme VAN AALST, Amsterdam *(Pastel, 1917)*.

LE PÈRE HYACINTH HERMANS *(Peinture, 1919)*.

M. FRITS LAPIDOTH *(Peinture, 1921-1922)*.

Mme VAN TETS VAN GOUDRIAAN,
née BARONNE SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE, La Haye
(Peinture).

Hélio Léon Marotte Paris

LE VIOLONISTE (*Pastel*, 1899-1900).

plus pures de l'Europe, sélectionnée, alimentée par des alliances soigneusement choisies, et une aristocratie libérale de négociants puissants et fastueux, ayant prouvé depuis plusieurs siècles leur goût des arts et des belles créations du luxe intelligent. Les femmes qui ont posé pour Antoon van Welie témoignent toutes de cette efflorescence de civilisation dans un pays où tout est spécial, ciels, climat, ressources, situation politique et géographique, et où un nationalisme profond s'est prêté au progrès sans en tolérer la banalité. Ces femmes sont représentées dans des toilettes riches et discrètes, avec des fourrures, des joyaux que le peintre a pris plaisir à représenter, et il leur a bien donné les portraits d'apparat qu'elles souhaitaient pour insérer leur image dans des intérieurs opulents, d'une tonalité soutenue, auprès de beaux meubles anciens et, souvent aussi, de tentures et d'objets évoquant le magique décor de ces colonies extrême-orientales d'où la Hollande tire sa richesse et sa puissance. Mais les poses sont simples, et calmes les expressions de ces femmes méditantes, ordonnées, pieuses, nées pour les grâces et les charmes de l'intimisme.

C'est dans ce sens qu'il convient de considérer des portraits comme ceux de la baronne de Richthofen, dont le

mouvement et l'expression font songer à Lawrence; de la baronne Bentinck, dont l'exécution large, l'éclat du visage et du buste, la touche hardie, s'apparentent à certains morceaux de John Sargent; de Mme Van den Santheuvel, rieuse, la gorge ennuagée de mousselines diaphanes, rappelant la vivacité sensuelle d'un Besnard. Ces rapprochements tiennent à ce que l'artiste a vu ses modèles de la façon dont ces maîtres les eussent vus, et il est tombé d'accord avec eux sur la manière convenant à certains visages. Mais, comme je le disais, tous leurs tableaux sont indistinctement des Lawrence, des Sargent ou des Besnard, d'abord. Antoon van Welie varie impersonnellement la technique, c'est le modèle qui en décide. Voyez la facture aérée, légère, fluide, du charmant portrait de Mme de Morees van Swinderen, femme de l'ambassadeur de Hollande à Londres, représentée assise avec ses deux jeunes enfants appuyés sur ses genoux; ou encore le portrait de l'écrivain français Henry Asselin, et de sa femme et de ses enfants. Ce sont des œuvres à peine effleurées de teintes douces, dans la tradition de certains crayons du XVIII^e siècle. Comparez-les au portrait de Mme van Tets van Goudriaan, née baronne Schimmelpenninck van der Oye; et vous trouverez alors une somptueuse effigie peinte en pleine pâte moelleuse, aussi chaleureuse, aussi

inspirée par la joie de la belle couleur, qu'un Largillière, avec le style sévère et noble que Hyacinthe Rigaud, tout en étudiant scrupuleusement la vérité, donnait aux portraits du Grand Siècle. On ne peut trouver morceaux plus fortement modelés, plus grassement peints dans une harmonie d'incarnat, d'ambre, d'or et de nacre que ce visage altier dont le front volontaire se couronne de cheveux ondulés, cette gorge dont une ample fourrure ténébreuse rehausse la pâleur mate, ces mains qui sont d'une science impeccable et dont la personnalité prolonge celle de la figure, ces dentelles anciennes et ce collier de perles soutenant un magnifique joyau, détails exécutés aussi amoureusement que dans les Titien et les Van Dyck. En un tel portrait tout est d'un maître. Le clair-obscur y joue avec toute sa magie. Il n'est pas une touche qui n'y contribue à imposer l'idée d'une personnalité définie, issue d'antiques lignées, aboutissement vivant d'une série d'ancêtres graves et fastueux, et dans ce cadre ovale cette figure est inscrite avec une science consommée de la mise en place, des rythmes et des volumes. C'est un des plus remarquables portraits mondains de notre époque.

Quelle sobriété par contre, quel intimisme accalmi dans une effigie comme celle de Mme Dunlop-Daalen,

de Rotterdam, assise près d'une console où un mince cornet de cristal porte quelques fleurs ; deux effets de clarté, sur les pages d'un livre entr'ouvert sur les genoux, et sur le front lucide, auréolé de cheveux d'argent, dessin minutieux, facture mince, costume et fond presque monochromes, c'est là ce qu'il fallait pour ce modèle, tandis que les rouges sombres et les pierreries de Mme van Tets évoquaient, autant que le roidissement du buste et l'éclair des yeux, le maintien de la femme de cour. Mme Philipse de Kempenaer est traitée de la même façon que Mme Dunlop-Daalen bien qu'ici il s'agisse d'un pastel. La matière choisie est le crayon rehaussé des hachures du pastel dur. Cette dame âgée se penche sur son fauteuil de tapisserie avec un mouvement d'affabilité pensive et charmante que prolongent les longues mains joignant leurs doigts. Elle est vêtue d'une dalmatique de velours bordée de fourrure fauve, une chaîne d'or à coulant serre son simple col blanc sur lequel se dresse une face spirituelle et bonne, dont la finesse est exprimée par un travail ténu de linéaments comparables à ceux de la pointe-sèche.

Même matière, même recherche dans le portrait d'une autre baronne Bentinck, née comtesse de Limburg-Styrum. Elle est aussi vêtue de noir mat, une lourde étole de renard

Mme DE VILLEGAS, épouse de son EX. M. DE VILLEGAS,
Ministre de Chili à Rome *(Pastel, 1920 - Photo Anderson).*

TOTILA (I & II) peinture murale de la Villa de M. A. W. VOLZ.– La Haye (1921).

LA DAME AU MASQUE. PORTRAIT DE Mme ADAMS BECK.

Collection de M. Adams Beck, Canada, 1911.

Hélio Léon Marotte Paris

OPHÉLIE *(Dessin en couleurs,* vers 1899*)*.

TOTILA (III), Peinture murale de la villa de M. A.-W. Volz, La Haye, 1921.

glisse de son épaule, elle est assise devant un fragment de muraille revêtue de tapisserie, et sur ses genoux ses deux mains retiennent un volume et un binocle. Devant un tel portrait de femme on songerait à la dignité, à la concentration mélancolique, au sens des vies encloses qu'eut Fantin-Latour, si la technique n'était totalement dissemblable de la sienne. L'arrangement des mains et du livre, l'analyse graphique de ce visage amaigri, aux yeux si fins et si vifs encore, font penser à la conscience, à la fermeté scrupuleuse des dessins d'Holbein. Et quelle science des gris et des noirs ! Noirs profonds du velours, noirs brillants du satin, noirs fumeux, laqués, transparents ou mats, le crayon et le fusain de l'artiste suffisent à en établir la gamme selon les nécessités des diverses parties de l'œuvre. Il en dispose à son gré. Mais jamais il n'en use par désir de virtuosité. Il réduit la technique à l'indispensable dans ses plus forts dessins, par exemple le portrait de sa mère, un simple dessin sur papier gris, un masque pâle de femme douce à bandeaux blancs, s'encadrant d'une capote à brides : quelques frottis de crayon gras, et toute une existence, toute une race, toute une individualité sont dites dans ce feuillet.

Ces portraits de féminités déclinantes ou tout à fait

crépusculaires sont chers au peintre. Il aime poursuivre les moindres sinuosités de ces figures amenuisées, de ces mains amaigries que le temps travaille avec son burin corrosif ; il aime ces masques où la vie de l'esprit commence de primer la vie charnelle, et où la lassitude se transforme en renoncement. Mais il est aussi, lorsqu'il le veut, un peintre de l'enfance radieuse et florale, comme dans certains groupes familiaux, ou dans le délicieux portrait de Mlle Maddy Vegtel tenant dans son bras replié un loulou favori, et qui est la fraîcheur et la grâce même, ou encore dans un pastel doré exécuté d'après le petit-fils de M. Charles Benoist, ou le pastel de Mlle Philipse caressant un angora, ou celui de miss Waddell. Le portrait en pied, un peu théâtral, est à peu près absent de l'œuvre d'Antoon van Welie ; je n'en sais guère d'autres exemples que ceux de Mme Verloren van Themaat, baronne van Lawick, en toilette de bal, appuyée à une colonnette sur un fond de salon éclairé, celui de Mme Bristowe et, tout récemment, de S. A. R. Mme la duchesse de Vendôme, en robe orangée, diadémée d'émeraudes, et surgissant d'une tenture auprès d'une touffe d'azalées, dans un jeu de reflets comme Besnard s'est souvent plu à en combiner entre la clarté du jour tombant et la lumière artificielle. En général, l'artiste s'en tient à présenter

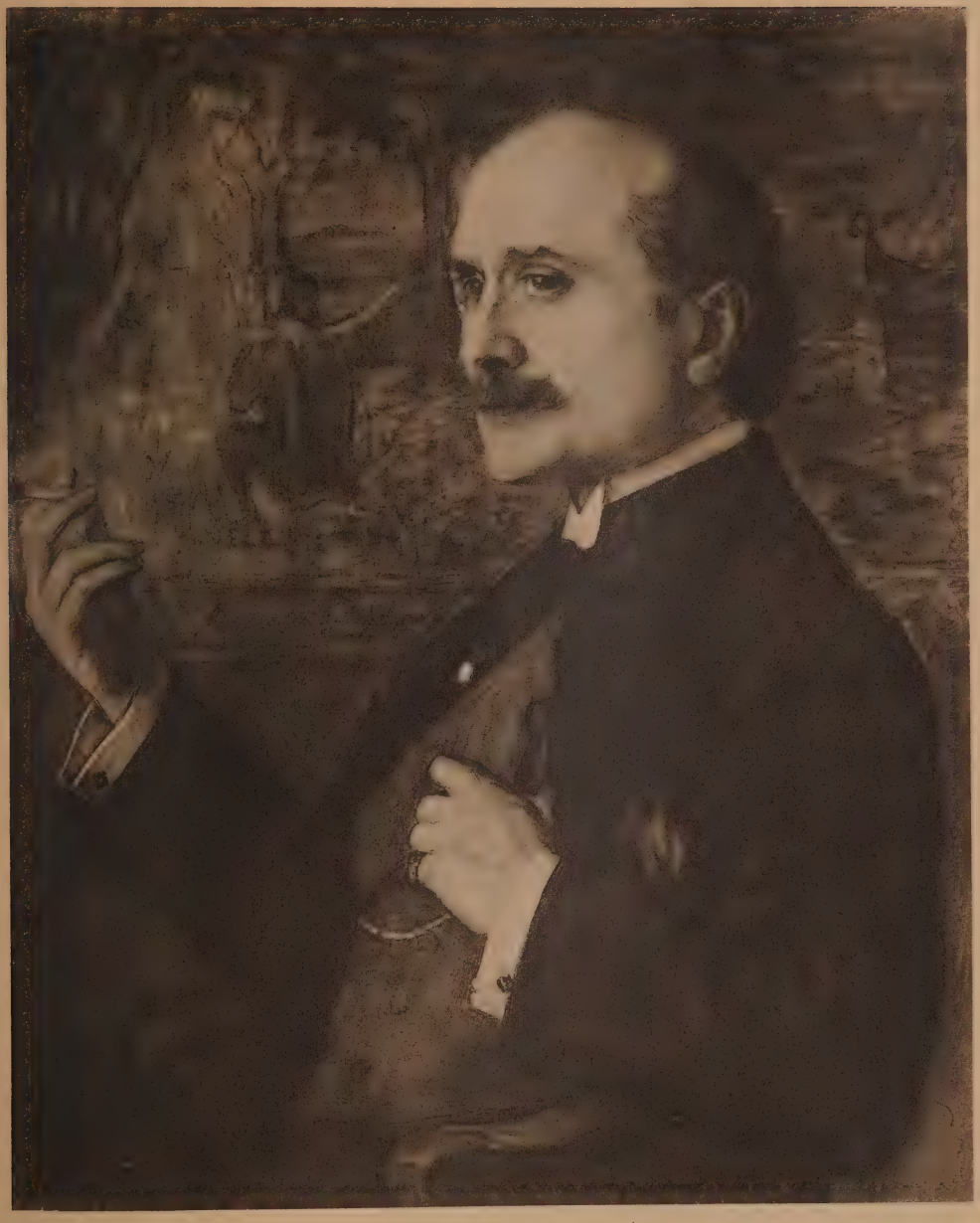
ses personnages assis, jusqu'aux genoux, et sur fond neutre, l'étude des faces et des mains étant tout pour lui. C'est ainsi que se disposent encore les portraits de Mme Regout, aux belles épaules tombantes, de Mme Jurgens-Verbruggen, dont une écharpe d'hermine rehausse encore la robe de satin et de dentelle neigeuse, de Mme Wittock van Landeghem, dont les beaux bras nus et l'attitude rappellent par leur arrangement le style Directoire, de Mme van Hoboken de Monchy, jouant négligemment avec son sautoir de perles, ou enfin de Mme van Mens et de Mme van Aalst, dont la simplicité et l'expression de bonté sont mises en relief par le moindre détail du geste, du costume, par le choix même du coloris.

Je voudrais cependant retenir un instant encore l'attention devant les deux portraits de sir Graham Walters, en uniforme de capitaine de l'armée anglaise, et de Mrs Walters, en costume de bal. Ce sont deux magnifiques images de la saine beauté britannique telle qu'elle se présente en tout son éclat dans des unions d'aristocratie raffinée. Et elles offrent un vif contraste avec la grâce toute française des vicomtesses Des Tombes se présentant de profil sur un fond de tapisserie aux tonalités éteintes. C'est un poème de féminité délicate, de jeunesse, comme les masques de Mme Jean Benoist, aux cheveux

dorés, ou de Mlle la baronne van Geen, simples dessins rehaussés de touches discrètes de couleur.

Je ne parle là, comme je l'ai dit, que d'une partie de l'œuvre d'un portraitiste qui a énormément travaillé dans plusieurs contrées de l'Europe. Les textes et reproductions de la présente étude auront surtout pour but de faire pressentir la surprenante variété, la poétique faculté d'adaptation d'Antoon van Welie. Il semble réapprendre la peinture devant chaque modèle nouveau. Il satisfait à sa passion de scruter et de définir avec une inlassable et méthodique curiosité. Il se veut impersonnel devant l'être dont il lui faut saisir et fixer l'âme. Mais les artistes possédés par cette volonté d'impersonnalité se mêlent eux-mêmes, à leur insu, à leurs personnages. Quand on regarde dans l'ensemble les portraits de la haute société néerlandaise réalisés par Antoon van Welie, on les trouve réunis en leur diversité par un amour foncier de la race, une noblesse pensive, une tendance à la vie intérieure, à l'accalmie morale et mentale, qui sont lui-même, et sa véritable signature.

L'artiste n'apporte pas moins de méthode divinatrice dans sa restitution des effigies masculines. Qu'il ait pour modèles des mondains, des homme d'Église, des diplomates, toujours



EDMOND ROSTAND *(Dessin en couleurs, 1911)*. Au Musée du Jeu de Paume

Mme VAN KARNEBEEK,
née BARONNE VAN WASSENAER VAN ROSANDE, La Haye. *(Peinture, 1923).*

S. Ex. JHR Mr. Dr H.-A. van KARNEBEEK, Ministre des Affaires Étrangères, La Haye *(Peinture, 1923)*.

BARONNE BENTINCK, née COMTESSE VAN LIMBURG STIRUM,
La Haye *(Dessin en couleurs, 1916)*.

il va au fond de la psychologie sociale et individuelle. Ses portraits successifs des papes Pie X, Benoît XV et Pie XI sont des documents d'histoire qui expliquent parfaitement et corroborent ce que nous pouvons savoir des trois mentalités si dissemblables de ces pontifes. Les dessins d'après Pie X sont très beaux, et le portrait peint d'après Pie XI est un des plus complets sans doute qu'il ait été donné à un artiste moderne d'exécuter en présence d'un pape, la plupart étant faits de souvenir d'après quelques notes hâtives. Familier du Vatican et de la vie romaine, Antoon van Welie a su donner un grand caractère à ses figures de prélats : tel celui, si vigoureux, si majestueux, de Mgr Nicotra, nonce apostolique à Bruxelles, ou ceux de Mgr Nolens, de Mgr Eras, du P. Hyacinthe Hermans, le premier révélateur d'un caractère austère et énergique, les deux autres montrent l'extrême finesse du prélat diplomate et la finesse, toute différente, du prélat érudit, linguiste et archéologue. L'effigie de M. le curé Verbraak est, par contre, celle d'un ascète, d'un saint, dont la bonté s'inscrit en chaque pli de la figure émaciée. Enfin, contraste à toutes ses physionomies ecclésiastiques, s'impose le riche portrait en buste du prince Orsini, des gardes-nobles ; la tête orgueilleuse et fine, type achevé de la brune beauté juvénile de l'Italie, est rehaussée

par le beau casque à cimier antique ; cachant à demi l'uniforme rouge et or, le grand manteau blanc se drape comme une toge sur le torse vigoureux. Morceau fougueux, brossé par le peintre avec un évident plaisir de coloriste.

S'il ne se propose que d'exprimer l'adolescence, Antoon van Welie donne du moins toute sa synthèse. On peut comparer à ce point de vue deux de ses effigies de jeunes gens élégants. L'un est M. Noothoven van Goor, l'autre M. L.-J. Kœlemey. Le portrait du premier est d'un arrangement fantaisiste et d'un modernisme léger et amusant où s'affirme encore la souplesse de l'auteur. Ce grand jeune homme svelte, vêtu d'un costume blanc, de souliers blancs, la boutonnière fleurie, le chapeau de paille rejeté sur la nuque, la cigarette aux doigts, s'apprête à sortir : pour un instant, pour quelque dernier propos, il s'assied cavalièrement au bord d'un guéridon bas, une jambe pendante, l'autre pied posé sur un fauteuil. Une main à la hanche, il se cambre avec coquetterie. Son lévrier favori le regarde, impatient de bondir. On devine un décor de salon, un grand vase fleuri, une console, une pendule à figures de Falconet. Traité à l'aquarelle avec une négligence apparente, en réalité avec une science extrême, ce morceau plein de vie, de naturel, de verve, est aussi actuel, aussi

« parisien » que le pourraient souhaiter les plus déterminés partisans des expositions « d'avant-garde ». On y sent toute l'assurance amusante du jeune mondain ravi de son chic impeccable, désinvolte et heureux de vivre, et le moindre détail est spirituellement présenté. Dans l'effigie de M. Kœlemey au contraire, peinte en pleine pâte onctueuse avec de beaux tons chauds et sombres, l'élégance n'est pas moindre, mais l'âme se révèle toute différente : celle d'un jeune homme pensif et épris de vie intérieure, d'étude et de retraite. Tout l'intérêt se concentre sur cette figure grave, volontaire, réticente et fine, une des plus pénétrantes qu'ait peintes Antoon van Welie, et assurément un des meilleurs portraits d'adolescent qu'on ait réalisés en notre époque. A l'un de ces modèles il fallait une facture rapide, légère, superficielle, et beaucoup d'accessoires contribuant à en dire le type mental : à l'autre, la profondeur et la tenue de la peinture à l'huile, avec un clair-obscur. Appropriation subtile et juste, comme toujours, du moyen au but, et définition en deux toiles des antinomies morales de la jeunesse, brillante ou méditante.

Ainsi chaque tableau est-il un exemple de la théorie du peintre physionomiste. Il en donne d'autres applications lorsqu'il aborde les portraits d'adultes, mondains, politiciens,

diplomates. Un dessin rehaussé tel que celui qui définit le comte Jules de Linden, c'est « l'homme du monde » même, avec tout ce qu'on est convenu de sous-entendre dans le mot de « distinction », exposé à tant d'abus. Sir Walter Townly, calme, fort, les bras croisés, c'est l'Anglo-Saxon tout entier, le « Briton » de vieille race. Et M. Santos Bandeira, ministre portugais à la Haye, souriant, la cigarette fumante aux doigts de sa main fine, c'est tout le charme vif, sensuel et intelligent, du Portugal, contrastant avec la gravité attentive de M. Menso et du critique d'art Fritz Lapidoth, de La Haye, avec la vieillesse du général von Webern, évoquée en un superbe fusain de la collection de Richthofen, de Berlin, et avec le calme, la dignité du beau quatuor constitué par les diplomates néerlandais : le baron Bentinck, M. Ackermans, M. le jonkheer van Tets van Goudriaan, et M. le jonkheer van Karnebeek, l'habile ministre des Affaires étrangères de Hollande. Chacun de ces modèles est défini dans sa cérébralité spéciale, on en sait les habitudes d'esprit, on peut en supposer jusqu'à la voix et à la façon d'accueillir, d'écouter, de répondre. Je n'insiste pas sur les qualités picturales : distribution des lumières, modelés des visages et des mains, façon de traiter l'ingrat costume moderne, présentation des

S. S. LE PAPE PIE XI *(Peinture, 1922).*

Hélio Léon Marotte Paris

LE PRINCE LELIO NICCOLO ORSINI, Rome

(Peinture, 1922).

M. LE Dr B.-C.-J. LODER,

Président de la Cour Permanente de Justice Internationale au Palais de la Paix,

La Haye *(Peinture, 1924)*.

LE SCULPTEUR JOSUÉ DUPON, Professeur à l'Académie Royale d'Anvers. *(Peinture, 1923).*

figures, réalisation de la vérité vivante dans la plus fugace expression des yeux et des lèvres, maîtrise de la construction anatomique. Tout cela est d'un talent sans défaut, que je ne saurais louer sans redites, et je m'attache à des mérites plus profonds. Qui comparera les portraits qu'Antoon van Welie a faits de M. Ackermans et de M. van Tets et surtout celui en uniforme de M. van Karnebeek sera renseigné autant que par tout un livre sur les dissemblances de deux générations; et qui les comparera à des portraits de femmes comme ceux de la baronne Bentinck ou de Mme van Tets comprendra toute l'âme de la haute aristocratie hollandaise.

Quand un peintre, avec un art à deux dimensions, en arrive à ce degré dans la faculté de susciter et de rendre visible la vie intérieure, il égale son métier à l'art du roman psychologique. Il devient « littéraire » ainsi qu'ont été « picturaux » les écrivains qui ont peint avec des mots la duchesse Sanseverina ou Anna Karenine. Ainsi s'abolit une distinction spécieuse jusqu'à l'absurde, qui fausse l'esprit inquiet de trop d'artistes actuels ; il n'est pas douteux que des portraits comme le Jules II de Raphaël, le Charles-Quint de Titien, le Bertin aîné d'Ingres, ont été avant tout des morceaux de peinture conçus par des hommes voulant faire œuvre de peintres : il

n'en est pas moins vrai qu'ils inspirent les pensées les plus précieuses à l'historien ou au moraliste désireux de comprendre la psychologie d'un pape ou d'un empereur du XV^e^ siècle, d'un grand bourgeois du XIX^e^. Et on peut même dire sans erreur que plus un portrait est riche de qualités picturales, plus il est riche de suggestions littéraires. Il y a échange intellectuel entre les définitions que le pinceau et la plume peuvent tenter du mystère des individualités; entre la chair et l'esprit il n'y a pas obstacle, ni séparation des pouvoirs artistiques, mais interpénétration. Antoon van Welie a compris que toute forme est une condensation d'idées.

J'achève cette étude de l'œuvre d'un artiste sans savoir exactement ce qu'on en pense dans son pays natal. A la vérité, j'ignore la langue hollandaise, et cette ignorance m'a empêché de rechercher utilement dans la presse d'Amsterdam, de Rotterdam ou de La Haye les appréciations de la critique pour les joindre à celles que j'ai plus aisément recueillies en France, en Italie, en Angleterre ou dans d'autres nations. Il serait surprenant que ses compatriotes ne rendissent point un hommage clairvoyant au mérite de ce beau peintre, à sa science, à la noblesse de ses visées. Les plus considérables collections

néerlandaises contiennent une quantité de portraits ou de tableaux signés par lui : il laissera ainsi des témoignages durables dans d'admirables intérieurs. Le caractère de son art n'est point strictement national, il a fait ses études et poursuivi sa carrière à l'étranger, il a vécu à l'écart, en solitaire ou en voyageur. Mais sa signature aura donné dans diverses capitales d'art un prestige étendu au renom artistique des Pays-Bas, patrie qu'il aime, où il vit, et à laquelle sa personnalité fait honneur. Dans les contrées restreintes il y a toujours, auprès des artistes de terroir, des missionnaires qui essaiment, et toutes les marques de considération qu'ils vont recevoir au loin font en somme retour au génie de la race.

Il ne serait point impossible que l'esthétique très définie, le caractère très spécial de l'art d'Antoon van Welie fussent accueillis par certains de ses contemporains avec les réserves qui, dans tous les foyers du modernisme européen, sont élevées par les improvisateurs de l'individualisme outrancier contre les peintres de stylisation et de tradition. J'avoue n'être point sans quelque inquiétude à l'égard des ravages que le virus de la nouveauté, de l'originalité, du néo-primitivisme, après avoir contaminé l'école française depuis vingt ans, a pu exercer récemment en Belgique puis dans la Hollande elle-

même. Après avoir été un des premiers critiques français à apprécier dès 1894 avec curiosité et sympathie les tendances d'un Zilcken, d'un Bauer, d'un Toorop, j'ai pu voir d'étranges et contestables productions s'exhiber à des vitrines de la Haye, non loin du musée Mesdag. En cette maison, parmi tant de glorieuses créations de l'école de 1830-1860, des œuvres comme celles du pensif Israels, du délicieux Antoon Mauve, des trois frères Maris, et Thys Maris surtout pour qui j'ai une tendresse particulière, attestent que les recherches les plus rares, les plus finement accordées aux désirs actuels de la musicalité des nuances, peuvent se relier aux classiques qualités de dessin, de psychologie, de style, qui ont rendu immortels les Steen et les Vermeer.

Il est probable que les productions dont je parle ont obtenu, selon la loi de la mode, l'appui moral et effectif de certains publicistes. Mais j'ai trop d'affection déférente pour la noble Hollande et son génie de scrupuleuse et lucide véracité : j'ai trop de dilection pour une cité comme la Haye « où tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté », pour redouter que les déformations importées par le cubisme ou l'expressionnisme puissent y encombrer durablement les voies ouvertes par les maîtres dont elle garde le culte, et qui l'ont faite si glorieuse et si grande.

Mlle CÉCILE SOREL *(Dessin rehaussé de couleurs,* 1910*).*

Hélio Léon Marotte Paris

LE COMITÉ DE SURVEILLANCE MARITIME (N. O. T.) pendant la guerre
Présidé par le Dr C.-J.-K. van Aalst. *(Peinture, 1923-1924)*.

Hélio Léon Marotte Paris

LE RÊVE DE JACOB *(Dessin en couleurs).*
Collection de Mme Fred. Spiers, Bruxelles. *Photo Boute.*

LORENZO DI MEDICI *(Dessin aquarellé)*.
Collection du Vicomte Chabert, Monaco.

PORTRAIT DU PEINTRE, par le sculpteur Josué Dupon.
(Médaille en bronze).

Dans ces voies Antoon van Welie est entré résolument, ne combattant point les tendances violentes mais ne s'y soumettant pas, voulant sa liberté comme celle d'autrui, s'en remettant à soi et à l'avenir. Le peintre qui a signé *Mélodie d'Amour*, *Le Violoniste*, *Le Néophyte*, cinquantes effigies d'intellectuels, d'ecclésiastiques, de mondains et de mondaines, certains dessins, entre tant d'œuvres dont aucune ne laisse indifférent, ne sera point seulement considéré plus tard comme un des hommes ayant le plus contribué aux mérites de l'école néerlandaise contemporaine, mais comme un des plus grands portraitistes de son temps. J'aurai trouvé un plaisir dans mon devoir en apportant ici l'hommage d'un critique indépendant français, profondément épris de la Hollande, au peintre et à l'homme qu'est Antoon Van Welie.

TABLE DES PLANCHES

Planches

1. — Intérieur. (*Peinture*, 1891.) — Une des premières études. (*Peinture*, 1889.)
2. — L'acteur hollandais Edouard Verkade. (*Dessin et aquarelle*, 1907.) — Douleur. (*Dessin au crayon et fusain*, 1895.) Collection de M. Noothoven van Goor.
3. — Les Vicomtesses Des Tombe, La Haye. (*Peinture*, 1899.)
4. — La Musique. (*Peinture*, 1896-1899.) Collection de M. Peytel, Paris.
5. — La Baronne von Richthofen, née Baronne von Webern. (*Peinture*, 1906.)
6. — Louis Botha (fils). (*Peinture*, 1903.) Collection de M. le Dr C.-J.-K. van Aalst, Amsterdam. — Vieille femme et jeune fille de Mucholos. (*Peinture*, 1904.) Collection de M. Budgett, Londres.
7. — Mme de Marees van Swinderen et ses enfants, Londres. (*Pastel*, 1912.)
8. — Son Ex. M. de Sousa Santos Bandeira, Ministre du Portugal à La Haye. (*Dessin en couleurs*, 1918.) — Mme Yvette Guilbert. (*Dessin en couleurs*, 1916.)

9. — M. de Max dans le rôle de *Quo Vadis*. (*Dessin en couleurs*, 1910.) Collection de M. Verloren van Themaat.
10. — Prêtre grec dirigeant le chœur. (*Dessin au fusain rehaussé de couleurs*, 1905.) — Mgr Dr B.-J. Eras, Rome. (*Peinture*, 1919.)
11. — Mme Harte van Tecklenburg, La Haye. (*Peinture*, 1911.)
12. — Tristan et Yseult. (*Peinture*.) Collection de M. A.-W. Volz, La Haye.
13. — Paolo et Francesca di Rimini. (*Pastel*, 1898-1899.)
14. — Mme Theo Mann-Bouwmeester. (*Dessin rehaussé de couleurs*, 1915.) — Isadora Duncan. (*Fusain*, 1907.)
15. — Mme Arthur Lynn Bristowe, Londres. (*Peinture*, 1910.)
16. — Mme Sarah Bernhardt, dans *Cléopâtre* et dans *Jeanne d'Arc*. (*Fusain et crayon*, 1913.)
17. — M. L. Koelemey, La Haye. (*Peinture*, 1918.)
18. — Le capitaine Graham Walters, Londres. (*Peinture*, 1915.)
19. — Mme R. Percy-Walters, Londres. (*Peinture*, 1910-1911.)
20. — Le page et la princesse. (*Peinture*, 1900-1901.)
21. — Au théâtre. (*Dessin en couleurs*, 1911.)
22. — Boyer d'Agen. (*Dessin en couleurs*, 1911.) Collection de Mme J. Goekoop de Jongh, La Haye. — Paul Fort et Germaine d'Orfer. (*Dessin en couleurs*, 1920.)
23. — Son Eminence le cardinal Merry del Val. (*Peinture*, 1905.)
24. — Judith Bokor. (*Fusain et crayon*, 1924.) — La Joie de vivre. (*Peinture*, 1915-1916.) Collection de Mme Fred. Spiers, Bruxelles.
25. — Le Néophyte. (*Aquarelle*, 1916.)
26. — Motherlove. (*Peinture*, 1918.) Collection de Sir Walter et Lady Susan Townly, Londres. — Son Excellence Sir Walter Townly, Londres. (*Peinture*, 1918.)
27. — M. Fred. Stoop. Byfleet Surrey, Angleterre. (*Peinture*, 1909.)
28. — Mme Sarah Bernhardt. (*Dessin rehaussé en couleurs*, 1911.)
29. — Mme Van Welie (Mère de l'artiste). (*Dessin en couleurs*, 1911.)
30. — S. Ex. Jhr. van Tets van Goudriaan, La Haye. (*Pastel*, 1910.) — Jeune fille de Volendam. (*Dessin aquarellé*, 1916.)
31. — Mme la Baronne Bentinck van Schoonheeten. (*Peinture*, 1919.)

32. — Mme Verloren van Themaat, née Baronne van Lawick. (*Pastel*, 1912.) — Mlle Philipse. (*Pastel*, 1918.)
33. — M. le Dr A. Bredius, La Haye. (*Peinture*, 1910.)
34. — M. Soeters, La Haye. (*Peinture*, 1919.) — Mme van den Santheuvel. (*Peinture*, 1913.)
35. — Mme Philipse de Kempenaer, Arnhem. (*Pastel*, 1916.) — Mme Schoemaker, La Haye. (*Dessin en couleurs*, 1907.)
36. — La Duchesse de Lousada, Londres. (*Dessin en couleurs*, 1911.) — M. W. A. Noothoven van Goor. (*Dessin et aquarelle.*)
37. — Louis Couperus. (*Dessin et aquarelle*, 1916.)
38. — Mlle Dea Volz, La Haye. (*Dessin en couleurs*, 1919.) — Mlle Maddy Vegtel, La Haye. (*Dessin en couleurs*, 1911.)
39. — Mme Jurgens-Verbruggen, Bruxelles, 1915.
40. — Mme Seume. (*Pastel*, 1916). — L'Aryenne (Couverture du roman de Jean Lorrain.) (*Dessin en couleurs.*) Collection Leydenroth van Boekhoven, Utrecht.
41. — Mme van Hoboken de Monchy, Rotterdam. (*Peinture*, 1912.)
42. — Mme Theo Mann-Bouwmeester, dans *Pro Domo*. (*Pastel*, 1917.) — Mme Gemma Bellincioni. (*Dessin au crayon fusain*, 1923.)
43. — Mélodie d'amour. (*Peinture*, 1900-1901-1919.)
44. — Mgr Nicotra, nonce apostolique, Bruxelles. (*Peinture*, 1920.) — L'amiral Rodgers, Washington. (*Dessin en couleurs*, 1923.)
45. — Mme Wittock de Landeghem, Bruxelles. (*Peinture*, 1918.)
46. — M. Philippe Benoist, Paris. (*Dessin rehaussé en couleurs*, 1920.) — Mme Benoist, Paris. (*Dessin rehaussé en couleurs*, 1920.)
47. — S. A. R. le Prince consort Henry des Pays-Bas. (*Peinture*, 1923.)
48. — M. Paul Deschanel. (*Peinture*, 1906.)
49. — S. S. le pape Pie X. (*Dessin.*) Etude pour le grand portrait, 1905.
50. — S. Ex. Jhr. Mr. A.-P.-C. Van Karnebeek, Palais de la Paix, La Haye. (*Peinture*, 1923.)
51. — Gaby Deslys. (*Dessin en couleurs*, 1911.)
52. — Mme Gemma Bellincioni dans *Cavalleria Rusticana*. (*Fusain*, 1923), et dans *Carmen*. (*Pastel*, 1923.)
53. — Mlle Louise Waddell, New-York. (*Pastel*, 1924.)

54. — Le peintre Louis Apol. (*Dessin en couleurs*, 1920.) — Tête de poète. (*Fusain*, 1916.)
55. — M. Ackermans. (*Peinture*, 1915-1916.)
56. — Lady Johnstone, Londres. (*Pastel*, 1917.) — M. le curé Verbraak, Musée Boymans, Rotterdam. (*Peinture*, 1921.)
57. — S. A. R. la Duchesse de Vendôme, née Princesse Henriette de Belgique. (*Peinture*, 1923-1924.)
58. — Le Comte Jules de Linden. (*Dessin en couleurs*, 1912.) — Baronne Van Geen. (*Dessin en couleurs*, 1922.)
59. — La clef du mystère. (*Dessin en couleurs.*) Collection de Mme Trepka Bloch, Copenhague.
60. — Mme C.-C. Van Mens, Rotterdam. (*Peinture*, 1919.) — Mme Verneuil, petite-fille de Mme Sarah Bernhardt. (*Dessin rehaussé en couleurs*, 1913.)
61. — S. S. le pape Benoît XV. (*Peinture*, 1920.)
62. — M. A. W. Volz, La Haye. (*Peinture*, 1922.) — Mme veuve Volz, La Haye. (*Dessin en couleurs*, 1919.)
63. — Le Baron Bentinck Tot Buckhorst. (*Peinture*, 1919.)
64. — La Marquise d'Anglesey. (*Dessin en couleurs*, 1910.) — M. P. Menso. (*Dessin en couleurs*, 1916.)
65. — Willem Kloos. Musée de la Haye. (*Pastel*, 1923.)
66. — Sainte Cécile. Collection de M. A.-W. Volz, La Haye. (*Peinture*, 1899.)
67. — Mme Deddes et ses enfants. (*Dessin en couleurs*, 1919-1920.)
68. — Mme Vorley Wright, Chicago. (*Pastel*, 1924.)
69. — Mme Van Aalst, Amsterdam. (*Pastel*, 1917.)
70. — M. Frits Lapidoth. (*Peinture*, 1921-1922.) — Le père Hyacinth Hermans. (*Peinture*, 1919.)
71. — Mme Van Tets van Goudriaan, née Baronne Schimmelpenninck van der Oye, La Haye. (*Peinture.*)
72. — Le violoniste. (*Pastel*, 1899-1900.)
73. — Mme de Villegas, épouse de son Ex. M. de Villegas, Ministre de Chili à Rome. (*Pastel*, 1920.)
74. — Totila (I et II), peinture murale de la Villa de M. A. W. Volz, La Haye, 1921.

75. — La Dame au masque. Portrait de Mme Adams Beck. Collection de M. Adams Beck, Canada, 1911.
76. — Totila (III). Peinture murale de la villa de M. A. W. Volz, La Haye, 1921. — Ophélie. (*Dessin en couleurs*, vers 1899.)
77. — Edmond Rostand. (*Dessin en couleurs,* 1911.) Au musée du Jeu de Paume.
78. — Mme Van Karnebeek, née Baronne van Wassenaer van Rosande, La Haye. (*Peinture*, 1923.)
79. — S. Ex. Jhr. Mr. Dr H.-A. van Karnebeek, Ministre des Affaires Étrangères, La Haye. (*Peinture*, 1923.)
80. — Baronne Bentinck, née Comtesse van Limburg Stirum, La Haye. (*Dessin en couleurs*, 1916.)
81. — S. S. le pape Pie XI. (*Peinture,* 1922.)
82. — Le Prince Lelio Niccolo Orsini, Rome. (*Peinture*, 1922.)
83. — M. le Dr B.-C.-J. Loder, Président de la Cour Permanente de Justice Internationale au Palais de la Paix, La Haye. (*Peinture*, 1924.)
84. — Le sculpteur Josué Dupon, Professeur à l'Académie Royale d'Anvers. (*Peinture,* 1923.)
85. — Mlle Cécile Sorel. (*Dessin rehaussé de couleurs*, 1910.)
86. — Le Comité de surveillance maritime (N. O. T.) pendant la guerre, présidé par le Dr C.-J.-K. van Aalst. (*Peinture*, 1923-1924.)
87. — Le rêve de Jacob. (*Dessin en couleurs.*) Collection de Mme Fred. Spiers, Bruxelles.
88. — Lorenzo di Medici. (*Dessin aquarellé.*) Collection du Vicomte Chabert, Monaco. — Portrait du peintre par le sculpteur Josué Dupon. (*Médaille en bronze.*)

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I

La vie de l'artiste.. 5

CHAPITRE II

Compositions.. 19

CHAPITRE III

Les Portraits d'intellectuels et d'artistes.. 57

CHAPITRE IV

Les Portraits de mondaines, de diplomates, de mondains.. 89

ACHEVÉ D'IMPRIMER A PARIS
LE 30 SEPTEMBRE 1924

TYPOGRAPHIE DE FRAZIER-SOYE

ILLUSTRATIONS HÉLIOTYPIQUES
DE LÉON MAROTTE

88-B5284

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01782 9538